

УДК 655  
ББК 76.1  
Р 19

Ответственные составители:  
кандидат философских наук

**Ю.В. Борев.**

доктор филологических наук

**А.С. Варганов**

Рецензент:

кандидат искусствоведения

**И.И. Рубанова**

**Ракурсы. Вып. 8. – М.: ГИИ, 2010. – 382 с.**  
– ISBN

Подготовленный Отделом художественных проблем средств массовой коммуникации Государственного института искусствознания восьмой выпуск сборника «Ракурсы» посвящен исследованию важнейших теоретических и исторических проблем тех художественных жанров и форм, которые одновременно являются средствами информации. Предметом анализа большинства статей сборника являются произведения дизайна и документальной фотографии, музыкального радио и игрового кино, телевидения и анимации.

Особенностью данного выпуска является интерес ряда авторов к проблемам, возникающим на перекрестье разных художественных форм: классической литературы и телевидения, музыки и кино, искусства слова и дизайна. Кроме того, в ряде статей ставятся общеэстетические вопросы, в том числе и порожденные современной массовой культурой.

ISBN

© Государственный институт  
искусствознания, 2011  
© Коллектив авторов, 2011

## Содержание

<i>Ю. Борев</i> Некоторые эстетические теории XX в. ....	5
<i>Е. Сальникова</i> Феномен зрелища .....	30
<i>Л. Сараскина</i> Пряное, пьянящее, с запахом тлена. Кровь как быт русского вольнодумца .....	59
<i>А. Вартанов</i> Советская документальная фотография времен Великой Отечественной войны .....	81
<i>В. Стигнеев</i> «Фотография как...» .....	109
<i>В. Рогова</i> Дранковский гамбит. Плейбой русского кино .....	126
<i>Е. Лаврентьева</i> «Подвижный шрифт» или «Буквы живут» .....	173
<i>Е. Петрушанская</i> О «ТЕЛЕтелесных» ориентирах среди музыкальных ценностей телевидения .....	199
<i>А. Василькова</i> Двойная условность: сцена на экране. Анимационные вариации на театральные темы .....	214
<i>В. Борев</i> Империя муляжей. Победа Видимости над Смыслом и Сутью.....	223
<i>В. Сухарева</i> Музыкально-развлекательное радио середины 1990-х годов. Провокация и эпатаж в борьбе за аудиторию .....	244
<i>Л. Сараскина</i> «Сериальный» Достоевский: вдали от сигнальных огней .....	261

<i>А. Василькова</i> Кто настоящий отец? .....	280
<i>Н. Кононенко</i> Андрей Тарковский Структура и мотивы аудиовизуального мифотворчества .....	289
<i>Т. Радионова</i> Интонация Чаплина и ее пластическое решение (опыт интологического анализа.....)	309
<i>В. Мукусев</i> Поверх барьеров .....	344

*Ю. Борев*

## **Некоторые эстетические теории XX в.**

В европейском искусстве начиная с 80-х годов XIX в. появляется многообразное художественное движение – модернизм, внутри которого возникают югендстиль, или модерн (1880–1925), экспрессионизм (1885–1933), неоимпрессионизм (1888–1899), пуантилизм (1899–1904), символизм (1889–1897), набизм (1889–1899), фовизм, кубизм (с 1907 г.). В этот период, а затем и на протяжении всего XX в., развитие и смена художественных направлений происходит стремительно. В XX в. возникло больше художественных направлений, чем за всю предыдущую историю мирового искусства. При этом художественные направления отличаются друг от друга особенностями поэтики, совокупностью художественных средств, используемых художниками. И все же главное: художественное направление – инвариант художественной концепции мира и личности.

Найти прямой аналог модернистскому художественному направлению в школах эстетики часто крайне трудно. В XX в. многие художественные направления опираются сразу на два и более оснований. И все же каждое направление в той или иной степени тяготеет к определенной эстетической концепции. Именно в этом смысле должна идти речь о философско-эстетическом фундаменте художественных направлений. В современном строительстве сооружение здания не всегда идет в традиционной последовательности (фундамент – стены – крыша), так и модернистские художественные направления порой начинали иногда строиться

«с крыши» (художественных достижений), а не с теоретического фундамента (эстетических идей), однако без них в той или иной степени не обходилось ни одно художественное направление. О модернизме и о неомодернизме в целом следует сказать, что их теоретическое основание совершенно определено – совокупность философско-эстетических идей XX в. (интуитивизм, фрейдизм, прагматизм, неопозитивизм, «реальная» эстетика и другие новейшие концепции).

Кроме того, многие модернистские направления опираются не столько на философские и эстетические концепции, сколько на другие явления культуры, в «снятом» виде несущие в себе те или иные идеи. Так, академик Н.И. Конрад и его ученики (в частности Е.П. Завадская) раскрыли влияние японской культуры на рождение и развитие французского импрессионизма. А.В. Мириманов же показал воздействие негритянского искусства на творчество Пабло Пикассо и на возникновение кубизма.

В XX в. усилилось, убыстрилось, углубилось взаимовлияние культур, впитывание европейским и американским искусством эстетического опыта внеевропейского искусства. В общемировой художественный процесс втягиваются африканская, афро-американская, бразильская, японская, китайская, океаническая и другие культуры. Их присутствие в мировом искусстве стало очевидным. Так, например, в XX в. «l'art negre» открыли для себя Франция, Германия, Россия.

По этому поводу скульптор Жак Липшиц писал: «Несомненно, искусство негров явилось для нас великим примером. Его верно понимание пропорций, чувство рисунка, острое восприятие реальности дало нам возможность подметить и даже попробовать многое. Но было бы ошибочно думать, что из-за этого наше искусство стало мулатом. Оно остается вполне белым»<sup>1</sup>.

«Остается белым... Так ли это? – переспрашивает В. Мириманов и отвечает на собственный вопрос. – Традиционное африканское искусство повлияло на европейское. Это влияние можно назвать африканским присутствием. Оно ощущается в джазовой музыке и танце, в живописи, скульптуре и дизайне»<sup>2</sup>.

Идеи Маршала Маклюэна и других разработчиков теоретико-коммуникативных проблем так же, как художественные направления, опираются на философско-эстетические концепции,

<sup>1</sup> *Lipchits J.* Opinions sue l'art negre // Action, 1920, avril. P. 20.

<sup>2</sup> *Мириманов В.* Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради, № 1. С. 48.

разрабатывавшиеся в разных школах этой эпохи. Поэтому важно осмыслить основные идеи этих школ.

### **Интуитивистские концепции (Эстетика Бергсона, Кроче, Рида)**

В первой половине XX в. в эстетике бурно развиваются интуитивистские идеи. основоположником этого направления явился французский философ Анри Бергсон. Его идеи оказали значительное влияние на развитие западной теоретической мысли об искусстве. Это влияние прослеживается в эстетических взглядах таких крупных современных ученых, как Раймон Байе, Шарль Лало, Ромео Арбур, Ирвин Эдмен. Критически относясь к некоторым положениям Бергсона, они признают в нем своего предтечу и развивают собственные идеи, отталкиваясь от бергсоновского интуитивизма.

Бергсон не посвятил эстетике ни одного произведения, если не считать его известной книги о смехе. Человек французской культуры не смог обойти проблему комического, столь важную для этой национальной культуры. Бергсон рассматривает хотя и важную, но все же не глобальную эстетическую проблему. Он игнорировал или не принимал многие современные ему направления в искусстве (кубизм, сюрреализм, абстракционизм). Однако по своей сути они соответствовали интуитивистским эстетическим идеям, опирались на них или были их художественным эквивалентом.

К идеям Бергсона направленностью своей теории против разума близок Бенедето Кроче. Интуитивистская гносеология – основание его эстетики. Для Кроче интуиция есть выражение, а выражение – искусство. Эстетика есть единая наука о выражении. Она аналог логики. Эстетика, в этой интерпретации, тождественна лингвистике, которая тоже наука о выражении.

Кроче выстраивает цепь: интуиция – выражение – искусство и приходит к выводу, что искусство не интеллектуально. Это положение вытекает из интуитивистских установок Кроче и не учитывает того, что в художественном опыте искусства XX в. существует противотечение интуитивизму – в некоторых типах художественного творчества происходит повышение роли интеллектуального начала (такова эпическая драма Б. Брехта, творчество Ф. Дюрренматта и М. Фриша). Выражение – акт неделимый и сплошной, в котором неразделимы средства и цель. Поэтому для Кроче невозможно учение о художественной технике (он считает, что ее нет!).

Кроче в эстетике – гносеологист и интуитивист, он противник гедонистических теорий искусства. По Кроче, искусство как интуитивное познание не зависит от практики. Интуиция в своем отношении к интеллекту похожа на демона Сократа, который лишь говорит, чего не надо делать, но не дает позитивную программу. Художественное произведение может быть полно философских понятий, но даже такое произведение создается на основе интуиции.

По Кроче, всякое выражение истинно. Этим снимается проблема художественной правды, ибо искусство как выражение всегда истинно. Для Кроче понятие – однозначное представление о предмете, образ же многозначен, он – категория возможности. Произведение искусства – сфера духовной деятельности человека. Главная идея Кроче: отождествление языка и искусства<sup>3</sup>.

Кроче в эстетике занимает интуитивистско-эмпирические позиции и отрицает какую-либо типологию. Он подчеркивает уникальность каждого произведения. Жанры для Кроче ценны лишь как эмпирические классификации, но они не имеют эстетического категориального значения. «В интуиции мы не противопоставляем себя как эмпирические существа внешней реальности, а непосредственно объективируем наши впечатления, каковы бы они ни были»<sup>4</sup>. Интуиция творит и выражает, и в познавательном процессе невозможно отличить интуицию от выражения. Художник видит то, что другие лишь смутно ощущают.

Согласно Кроче, эстетика – наука об интуитивном, или выразительном, художественном познании. Эстетический факт, согласно Кроче, представляет собой форму и только форму. Кроче выступает против теории подражания (мимезиса) и против объяснения природы искусства иллюзиями или галлюцинациями. Не имеют отношения к искусству и жизнеподобные поделки (например раскрашенные восковые фигуры). Искусство – сфера спокойного господства художественной интуиции.

Познание, как считает Кроче, имеет две формы: 1) интуитивную, осуществляющуюся с помощью фантазии, производящую образы и приводящую к постижению индивидуального; 2) логическую, осуществляющуюся с помощью интеллекта, производящую понятия и приводящую к постижению универсального и к пониманию отношений между вещами.

---

<sup>3</sup> См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как лингвистика. М., 1920. С. 111.

<sup>4</sup> Там же. С. 168–169.

На первый взгляд, интуитивное познание уступает интеллектуальному по глубине и содержанию, интуиция слепа, интеллект зряч. Однако Кроче считает этот взгляд ошибочным. Он отождествляет переживания критика с переживаниями художника<sup>5</sup>.

Концепция Герберта Рида (1893–1968) – неоинтуитивистская эстетика формы. Рид автор книг: «Значение искусства» (1931), «Искусство и общество» (1936), «Воспитание искусством» (1946), «Изображение и идея» (1958), «Формы неведомых вещей» (1960), «Философия нового искусства» (1964), «Освобождение работы» (1966).

К своей книге «Искусство и отчуждение. Роль художника в обществе» Рид взял в качестве эпиграфа известные слова Маркса об отчуждении продукта труда от рабочего. Здесь же автор дает развернутое определение отчуждения, взятое из книги Эриха Фромма «Здоровое общество»: «Под отчуждением подразумевается ощущение человеком, что он отчужден от самого себя. Отчужденный человек не чувствует себя центром собственного мира, творцом своих действий – наоборот, его поступки и их последствия становятся его хозяевами, которым он подчиняется и которые даже боготворит. Отчужденная личность находится в разладе сама с собой и с другими людьми. Такая личность, так же как и другие, ощущает окружающее при помощи своих органов чувств и здравого смысла, но в то же время она продуктивно не соотносит себя с внешним миром и с самой собой»<sup>6</sup>.

Рид полагает, что ошибочно считать искусство подчиненным экономике. Эстетическая деятельность – созидательный процесс, влияющий на индивидуальную психологию и социальную организацию<sup>7</sup>.

Проблема отчуждения, по Риду, существовала всегда, когда социальное развитие создавало чувство отчаяния, неуверенности, апатии. Однако эта вечная проблема приобретает особое значение теперь, когда отчужденный художник уже не может на традиционном языке символических форм обратиться к другим художникам. Рид видит качественное различие между ситуацией отчужде-

---

<sup>5</sup> Эта идея, мельком встречающаяся у Кроче, найдет свое развитие в литературно-критической методологии «истинного отождествления» Ж. Пуле.

<sup>6</sup> Цит. по: *Read H. Art and Alienation // The Role of the Artist in Society. N.Y., 1969. P. 44.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 30.*



ния, в которой работают современные художники, и отчуждением таких художников, как Босх. Отчуждение, согласно Риду, выполняет некоторую стимулирующую художника роль.

Дезинтеграция, или отчуждение, проявляется в том, с точки зрения Рида, что люди оказываются разобщенными, их межличностные связи разорваны, продукты их труда противостоят им, сам труд является им чуждым, как и его результаты. Создаваемый в процессе деятельности личности мир противостоит творцу и обращается против него. Отчуждение искажает жизнь личности и ее отношения с миром, противопоставляет человека его истинным жизненным целям и лишает его счастья.

«В области культуры новый тоталитаризм проявляется в гармоническом плюрализме, когда самые противоречивые произведения вполне мирно и безразлично сосуществуют рядом. Даже традиционные образы отчуждения художника теряют свой смысл... они становятся коммерческими: их продают, они утешают, волнуют; они лишены своей антагонистической силы, которая и являлась величиной их правды»<sup>8</sup>.

Сущность эстетического, для Рида, – в форме, которая творится интуитивно и потому не поддается рациональному анализу. Рид в поле своего зрения держит, в первую очередь, живопись. Он ставит проблему бытия иррационального искусства в рациональном обществе. «Искусство» и «общество» – эти термины, по мнению Рида, имеют общий источник – отношение человека к окружающему миру. Еще Платон пытался создать социологию искусства. Однако наука об обществе – социология – и наука об искусстве – эстетика, согласно Риду, и сегодня еще редко взаимодействуют.

Рида занимает проблема репрезентации в искусстве чувственного опыта. Этот опыт фиксируется в устойчивых смысловых единицах, входящих в фонд человеческой культуры. Ученый большое внимание уделяет проблемам философии истории. На всем протяжении бытия человечества невозможно представить себе ни общества без искусства, ни искусства без социальной значимости. Даже не зная цели создания первых произведений, не следует предполагать, что в них осуществлялся принцип «искусства для искусства». Рид считает, что разрыв искусства с обществом был бы катастрофичен и для искусства, и для общества. Однако искусство – непреходящий атрибут прошлого, наша цивили-

---

<sup>8</sup> Цит. по: *Read H. Art and Alienation // The Role of the Artist in Society. N.Y., 1969. P. 30.*

лизация может обойтись и без него. Рид считает, что современная цивилизация враждебна искусству: во-первых, из-за образа жизни современного человека; во-вторых, из-за всеобщего социального и психологического отчуждения; в-третьих, из-за роста рационализма в науке, нигилизма в этике и скептицизма к религии. Первобытное искусство, по Риду, стремилось оказать магическое влияние на мир. Поэтому в нем отсутствуют абстрактные ценности.

В эпоху неолита господствует геометрический орнамент, свидетельствующий о развитии художественного воображения, о возникновении чувства абстрактной формы. Образы мира стилизуются и обретают смысл предметов культуры. Орнаментальные образы лишены иллюзорной маски вещей и не подражают их внешнему виду. Это наблюдение используется Ридом как аргумент для обоснования правомерности абстрактного искусства.

Искусство эпохи античности и эпохи Ренессанса в своих образах стремилось создать модель мира, однако такое искусство может ухватить лишь один, пусть существенный, момент, а не суть и многоликость мира.

Рембрандт, по утверждению Рида, начинает долгий исторический путь отхода искусства от внешне достоверного жизнеподобия. Художник движется к символическому постижению личности и ее духовных глубин. Эта эволюция художественного сознания находит свое завершение в творчестве П. Клее. Другими словами, вся ридовская философия истории искусства направлена на доказательство необходимости появления абстракционизма.

Согласно Риду, источник художественного творчества – индивидуальное и коллективное бессознательное, что также является аргументом обоснования нефигуративной живописи. Рид констатирует распад образности, субъективизм, уход от реальной жизни, антисоциальность современного искусства. Его суждения совпадают с мнением французского литератора Клода Мориака, который говорит об отходе литературы от традиций и норм классики и о превращении литературы в «алитературу».

Рид видит две причины формирования художественных направлений: первая – экономические факторы (стимулируют развитие реализма, натурализма, импрессионизма); вторая – психофизиологические факторы (стимулируют развитие фовизма и экспрессионизма, а при увеличении чувственного начала в художественной натуре – сюрреализма и футуризма). Последние прокладывают дорогу к нефигуративному искусству, отказываясь от подражания жизненным предметам. Художники, склонные к абстрактному мышлению, осуществляют себя в кубизме.

Научный объект дан, художественный – творится. Согласно Риду, художник-медиум передает архетипическое содержание, заложенное в его подсознании. Художник варьирует несколько извечных и изначальных архетипических форм.

Юнгианской концепцией архетипов Рид объясняет механизм закрепления и передачи чувственного опыта в процессе развития культуры. Архетипическое содержание фиксируется в глубинных слоях подсознания и в ходе исторического развития оседает все глубже и глубже. По Риду, искусство – способ объективации и организации чувственного опыта в осмысленные, значимые символические структуры. При этом глубинный источник этих структур сохраняет свой интуитивистский статус. Предметность релятивна. Истинно духовная реальность – реальность культуры, создаваемая творческой активностью художников, деятельность которых лежит в основе всякой деятельности. Акт творчества – познавательный акт, формирующий знание. Изменение категориального аппарата мышления тождественно изменению реальности.

Искусство – «чувствилище культуры». Оно помогает человеку вторгаться в область неведомого. Художественное творчество выхватывает из глубин бессознательного очертания нового чувственного опыта, новой предметности. В процессе эстетического акта художник овладевает тем или иным фрагментом реальности, который обретает эстетическую форму. Художник имеет обостренную интуицию и особо чувствителен, по мнению Рида, к своему внутреннему миру и к своему опыту. Этот опыт воплощается в художественном произведении.

Рид считает, что современное искусство обожествляется, так как остается загадкой для человека. Художник, согласно Риду, выражает в своих произведениях состояние собственной души. И только случайно он может выразить нечто объективное.

### **Антропологические концепции**

Антропологическая школа (от *греч.* *ánthrōpos* – человек и *logos* – знание) была основана английским ученым Эдвардом Тэйлором (1832–1917). Она вооружает исследователя методологией анализа, применимого в области искусства, литературы, этнографии, фольклористики. Это научное направление исходит из представления, что каждой исторической эпохе (стадиальному этапу) присуща своя психика и мышление человека. Каждый народ проходит общие ступени культурного развития, а на более

высоких ступенях развития сохраняются черты предыдущих ступеней. Эта концепция была результатом преодоления европоцентризма в понимании истории мировой культуры.

Антропологическая школа утверждает теорию самозарождения сюжетов, объясняя ее тем, что каждый народ самостоятельно создает свою культуру, которая обогащает культуру человечества. Появление такой теории обусловлено развитием исторической науки, расширением представлений о мире и освоением культуры народов Африки, Южной Америки, Океании. Все это породило представление о единстве и многообразии человеческой культуры. Мифологическая теория и теория заимствования многое не объясняют при сопоставлении разных культур.

Антропологическая школа продолжила некоторые традиции мифологической школы, обратив внимание на роль мифов в развитии национальных культур. Еще большее значение, чем мифу, эта школа придавала одушевлению человеком сил природы. Антропологические концепции в теории искусства развивали шотландский ученый Эндрю Ланг (1844–1912) и английский ученый Джеймс Фрезер (1854–1941) – автор знаменитой книги «Золотая ветвь». В России эта школа оказала влияние на историческую поэтику А.Н. Веселовского и на труды Н.Ф. Сумцова и А.Л. Кирпичникова.

В современных антропологических теориях биологическое выступает как универсальная основа всего человеческого. Подсознательное становится антиподом культурного и социального. На обуздание его уходит большая часть энергии человека.

Фрейдистский биологизм и вульгарный социологизм образуют теоретическую антиномию. Как остроумно было замечено, «в избитой шиллеровской формуле о “любви и голоде”, господствующих над миром, фрейдизм взял первую половину, вульгарный социологизм – вторую»<sup>9</sup>.

В концепции З. Фрейда антропологизм сомкнулся с иррационализмом. Эта парадоксальная смычка (антропологизм в XIX в. традиционно ориентировался на человеческий разум, на рационализм!). Перенесение центра внимания с сознания на подсознание явилось способом исследования ранее не учитывавшихся сторон человеческой психики (в том числе с точки зрения их воздействия на художественное творчество).

---

<sup>9</sup> *Аверинцев С.* Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы, 1970, № 3. С. 119.

Эстетика Фрейда и фрейдизма стала теоретическим фундаментом сюрреализма.

Фрейд предложил описание психического аппарата<sup>10</sup>. Основными элементами структуры психики, по Фрейду, выступают «Оно», «Я», «Сверх-Я». Фрейд показывает их генетическую взаимосвязь, представляя этапы становления психики, обусловленность и зависимость этого процесса от взаимодействия с внешним миром.

Самая древняя часть психического аппарата – «Оно». Его содержание – всё то, что психика приобретает с актом рождения, – прежде всего инстинкты, являющиеся первичными проявлениями психического. В дальнейшем эта древнейшая часть психики сохраняет свое доминирующее значение. «Оно» – основа психики. Жизнь индивида на этой основе возводит дополнительные сооружения. Для контакта «Оно» с миром необходим посредник. Часть психики, выполняющая функцию посредника, – это «Я». Становление «Я» вытекает из потребности связи, из необходимости взаимодействия. Для сохранения этой функции «Я» необходимо время от времени отключаться от связи с внешним миром (происходит это в состоянии сна), чтобы совершенствовать свою организацию. Для нормального функционирования «Я» необходимо его периодическое погружение в основы психики, в «Оно».

В детстве происходит дифференциация отношения к миру, что требует возникновения соответствующей инстанции связи. Внутри отношения к миру выделяется отношение к обществу. Вначале эту связь осуществляют родители. Механизм связи находится вне ребенка. Затем часть «Я» превращается в механизм, продолжающий функцию родителей, возникает «Сверх-Я». Как «Оно», так и «Сверх-Я», действуют как совесть. Она связывает человека с обществом. Культурная традиция «работает» в индивидуе как совесть, которая становится мерой освоения культуры и качества социализации.

«Оно» проявляется в инстинктах и влечениях. Среди них Фрейд выделяет два основных: эрос (сексуальный инстинкт, или инстинкт удовольствия) и инстинкт разрушения (инстинкт смерти). Либидо – энергия эроса. Его направленность может быть перенесена с одного объекта на другой.

Томас Манн в статье «О месте Фрейда в духовной истории современности» рассматривал философию Ницше как исходный пункт развития эстетического иррационализма. В русле этого

<sup>10</sup> См.: *Freud S. Abriss der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M., 1965.

течения находится много «писателей, которые – будь они историками, философами, исследователями культуры или археологами, – выступают против рационализма, интеллектуализма, классицизма и, говоря коротко, веры в разум XVIII и XIX вв. Они считают ночную сторону человеческой души единственным житнетворным началом. Они утверждают примат всего первобытного, предисторического, бессознательного или, как говорил Ницше, революционно заменяют разум чувствами. Слово революционно употребляется здесь в парадоксальном смысле, поскольку мы обычно соединяем понятие революции с лучезарностью, эмансипацией разума, с идеей будущего. Упомянутые же громогласные благовестия и призывы противопоставляются ей в духе решительного отступления в ночное, первобытно-священное, растворенное в жизни подсознательное, в мифически-исторически-романтическое материальное лоно»<sup>11</sup>.

Фрейд понял психическую жизнь как процесс, который можно расчленять и фиксировать по степени осознанности: сознательный, предосознанный (предсознательный – без усилия сознания свободно актуализирующийся) и бессознательный (не свободный изменять свой статус). Психоанализ как раз занимается методикой актуализации бессознательного, освоением психической энергии, возможностями ее трансформации.

Из такого понимания природы психического у Фрейда вытекает ряд теоретических и практических следствий. В науке, как полагает Фрейд, невозможно разграничить норму и ненормальность психической жизни. Такое разграничение есть просто соглашение в рамках определенной культуры. В основе как нормальной, так и ненормальной психической жизни лежат психические процессы, изменения соотношения которых фиксируются культурой в оценочных понятиях.

На определенном этапе развития у людей возникло чувство времени, или чувство вечности (оно предшествует возникновению религии). Вследствие возникновения такого чувства появляется страх перед жизнью, перед будущим. Страх сопровождает людей в их повседневных заботах о пище, жилище и продолжении рода. Для избавления от страха существуют три вида средств.

1. Прагматические средства. Они строят между жизнью и человеком оборонительную линию логических рассуждений (уход от непосредственного соприкосновения с жизнью). Этот тип средств Фрейд отождествляет с действиями науки, отстраняющей, но не решающей проблемы жизни.

---

<sup>11</sup> См.: *Mann Th. Gesammelte Werke*. В., 1956. Bd. II. S. 201–202.

2. Сублимация. Она переводит энергию жизни на язык культуры. Особо эффективно сублимация совершается в искусстве. Оно вносит в культуру и выражает языком культуры смысл жизни. Сильнейшее средство против страха жизни – любовь. Именно в ней заложена независимость от судьбы, она заменяет страх привязанностью к жизни, она – ключ к содержанию жизни.

3. Третий тип средств – опьяняющие. Они стремятся устранить реальность, лишают человека возможности диалога. Эти средства распадаются на религиозные и химические. По Фрейду, религия – способ массового, а химия – индивидуального опьянения. В современном же мире химические средства – наркотики – имеют массовое распространение и воздействие.

Фрейд различает два ракурса культуры: власть над природой и осознание смысла жизни. Первое охватывает и передает категория полезности, второе – категория красоты. Полезное не может быть истинным содержанием культуры, поскольку оно уходит от центральной проблемы жизни. Культура используется как защита против биологического и космического источников страдания. Однако основной источник страдания заложен в самой культуре, в ее изначальной генетической неоднородности, которая порождает внутренний конфликт. Целые периоды истории культуры (Средневековье, Возрождение) возникали из-за абсолютизации отдельного типа средств, хотя мудрость, по Фрейду, в их сочетании. Ядро культуры, согласно Фрейду, должны образовать продукты сублимации, создающие смысловое поле культуры.

Культура, по Фрейду, – организация смысла жизнедеятельности. Неудовлетворенность человека своей жизнедеятельностью приводит его к отрицанию данного способа организации, которое сопровождается плачем о гибели культуры вообще. Содержание жизни оказывается неоформленным культурой. Перевод смысла жизни в содержание культуры оказывается нерезультативным.

Культура, по Фрейду, не сводится к сублимации. В индивидуальном плане сублимация возможна при образовании напряжения между «Я» и «Сверх-Я». Несчастное сознание сопровождает диалог между «Я» и культурной традицией, противостоящей «Я» или как авторитет, или как совесть. Конфликт со «Сверх-Я» в период вхождения человека в культуру является доминирующим. Ради удовлетворения «Сверх-Я» происходит подавление инстинктов. Установка «Сверх-Я» направлена на сохранение «Я» в определенной культуре, но не на сублимацию и соответс-

твенно порождение культуры как способа смысловой организации жизни. Сублимация – не есть приспособление инстинктов к культурной традиции, а порождение и продолжение самой этой культурной традиции.

Конфликт культуры и глубинных побуждений жизни, по Фрейду, вызван тем, что возникает культура, которая не справляется с задачей осмысления жизни. Не сублимация сама по себе вызывает враждебность культуры человеку, а неудовлетворительная сублимация. Образчиком прямого применения психоаналитических концепций к анализу художественного произведения является статья Фрейда «Мотив выбора ящика». В этой статье разобраны с точки зрения психоанализа сцены «Венецианского купца» и «Короля Лира» Шекспира.

В пьесе «Венецианский купец» анализируется сцена выбора женихами одного из трех ящиков (золотого, серебряного и свинцового), чтобы кому-то стать мужем дочери. Этот выбор сравнивается Фрейдом с выбором короля Лира между тремя дочерьми. Выбор свинцового ящика Фрейд считает проявлением определенного архетипа в характере женщины. Сложное сопоставление, проведенное Фрейдом, позволяет ему отождествить мифологические свойства свинца с характером роковой женщины, с богиней смерти, поскольку, по Фрейду, представление о женщине имеет три последовательные ипостаси: мать, возлюбленная, роковая женщина (смерть).

Неофрейдизм (Эрих Фромм, Карен Хорни, Гарри Салливан) стремится подновить учение Фрейда и очистить его от преувеличения роли сексуального инстинкта, от «эдипова комплекса», от учения об инстинкте смерти и о детской сексуальной фазе. Фромм выдвинул «культурно-психологическую» концепцию. Он утверждает, что социальный процесс на основе потребностей людей (секс, голод, жажда, самосохранение) создает различные характеры. Несмотря на включение социального фактора, неофрейдисты, как и Фрейд, объясняют человеческое поведение в первую очередь действием бессознательного. «Лишь психология, – пишет Фромм, – использующая понятие бессознательных сил, может проникнуть в запутанные рассуждения, с которыми мы сталкиваемся, анализируя отдельного человека или культуру»<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> *Fromm E. Escape from Freedom. N. Y., 1971. P. 137.*



## Прагматические концепции

Эстетика прагматизма теоретически обосновывает деинтеллектуализацию художественного творчества. Интеллектуальная деятельность, по мнению прагматистов, это сфера ученого. Деятельность художника протекает в сфере подсознательного. Особо наглядно интуитивный характер творчества проявляется, по мнению прагматиков, в музыке. Прагматики полагают возможным плюрализм в интерпретации художественного произведения.

Согласно прагматической эстетике, основная польза искусства – удовольствие. Удовольствие – универсальный критерий оценки художественного произведения. В искусстве важен не результат художественной деятельности, а сам процесс деятельности, ибо он доставляет наслаждение художнику.

Художественные произведения прошлого способны доставлять наслаждение людям новой эпохи, только становясь частью их повседневного опыта (лишь произведения, включенное в современный опыт человека, является искусством). Находящиеся в музеях картины и скульптуры, созданные в далеком прошлом, – музейные ценности, а не произведения искусства, так как они оторваны от жизни, не включены в повседневный опыт.

Прагматизм сосредоточивает внимание на проблемах человеческой деятельности. Его основополагающий принцип был выдвинут видным американским философом Чарльзом Пирсом (1839–1914), который утверждал, что содержание понятий о вещах исчерпывается представлением об их возможных практических последствиях. Пирс считал, что вера есть готовность действовать. Правомерно действие, основанное не на знании, а на кантовской «прагматической вере».

Уильям Джеймс (1842–1910) распространил «принцип Пирса» на сферу гносеологии, на решение проблемы истины. Любая «работающая» и ведущая к успеху идея, согласно Джеймсу, является полезной по своим практическим результатам и потому истинной (практическая выгода и польза – критерий истины).

Джон Дьюи (1859–1952) создал прагматическое учение, которое называют «наиболее глубоким и совершенным выражением американского гения». Дьюи завершил построение прагматической системы и придал ей операционно-методологическое значение. Последнее выразилось в образовании псевдонима прагматизма, которым Дьюи стал называть свою «первую и единственную истинно американскую систему философии» – «инструментализм». Научные понятия, моральные принципы,

согласно концепции Дьюи, это лишь инструменты для решения конкретных жизненных задач. В конце концов, принцип «цель оправдывает средства» может также стать рабочим инструментом прагматизма.

Прагматизм вводит в теорию познания вместо гносеологического субъекта – заинтересованного. Центральное понятие концепции Дьюи – «опыт» как единство субъективно-духовного и объективно-реального. Прагматизм полагает, что предмет эстетики – эстетический опыт, под которым понимается свойство живой и неживой материи осуществлять свои внутренние потребности. Так, например, скатываясь с горы, камень, согласно Дьюи, осуществляет свою потребность и обретает свой опыт.

В прагматической гносеологии ключевыми становятся: теория сомнения и веры, учение У. Джэймса о воле и вере и концепция Дьюи о проблематической ситуации.

Определяя одну из ведущих категорий гносеологии, Джеймс говорит: «Истина в значительной своей части покоится на кредитной системе. Наши мысли и убеждения “имеют силу”, пока никто не противоречит им, подобно тому, как имеют силу (курс) банковские билеты. Мы торгуем друг с другом своими истинами»<sup>13</sup>.

Процесс познания для Дьюи – это конструирование понятийных цепей, позволяющее рационально организовать поведение. Искусство к познанию имеет лишь опосредованное отношение.

Дьюи сформулировал закон непрерывности, согласно которому между субъектом и объектом простирается бесконечное число звеньев, снимающих различия между крайними полюсами. Этот закон снимает различия между эстетическим и обычным опытом. Для Дьюи граница между эстетическим и внеэстетическим, художественным и нехудожественным творчеством легко переходима. Именно эти постулаты прагматизма формируют попартистское художественное мышление. Прагматическая эстетика относит к художественным ценностям всякую деятельность и ее продукты, способствующие установлению гармонии между субъектом и средой и сопровождающиеся наслаждением, когда эта гармония достигается. Гармония человека и мира рождает эстетическое начало. Эстетическая ценность – гармоническая организация опыта.

Прагматисты трактуют искусство как инструмент общения, как язык, полезный для установления межличностных коммуникаций. Способность искусства быть средством общения абсолютизируется.

---

<sup>13</sup> *Джеймс У.* Прагматизм. СПб., 1910. С. 127–128.

Для Дьюи художественное произведение – акт организации энергии, особая сфера «эстетического опыта»<sup>14</sup>. Оно – вершина горы, которая опирается на свое основание и составляет с ним единое целое. Произведение искусства качественно не отличается от других предметов.

Дьюи пишет по поводу античных произведений, что храмы, полотна, статуи, поэмы не являются истинными произведениями искусства. Художественное творение заново творится всякий раз в процессе его эстетического переживания. Парфенон и подобные ему творения универсальны, ибо постоянно порождают новые личные проявления в опыте.

Дьюи отрицает познавательную роль искусства, полагая, что за пределами эстетического опыта не находится ничего принципиально отличного от него. Проблема познания в искусстве подменяется проблемой такого практического приспособления субъекта к «среде», при котором между ними устанавливается равновесие.

Художественное направление в искусстве трактуется прагматиками как особый, специфический тип языка, произвольно создаваемый группой художников для связи людей. При этом язык, обеспечивающий эту связь, по мнению Дьюи, различен в реализме, в импрессионизме, в кубизме и других направлениях искусства. Художники в процессе своего приспособления к жизни создают систему знаков и грамматику, которые обеспечивают общение, что и составляет суть художественного направления.

Инстинктивные импульсы первобытного человека, по мнению Дьюи, результативнее художественно-сознательных побуждений современных людей. Поэтому искусство палеолита, тесно связанное с религией и магическими ритуалами, является наиболее ценным и высоким.

Искусство, по Дьюи, есть организация энергии для достижения желаемых результатов. Развитие искусства обратно пропорционально степени приспособленности человека к среде. Чем меньше противоречий между человеком и средой, тем меньше стимулов для художественного развития. Прагматисты полагают, что в эпоху дикости эстетический опыт был значительнее, чем в период цивилизации.

Представитель прагматической эстетики Л.А. Готшалк полагает, что искусство никак не корреспондирует с реальностью и его задача – создание чистых форм, побуждающих к их вос-

---

<sup>14</sup> *Dewey J. Art as Experience. N.Y., 1935.*

приятно. Форма художественного произведения – плод произвольных построений художника. Эта конструкция приложима к любому объекту. Готшалк полагает, что художнику подобные конструкции столь же полезны, сколь полезны привычки в обыденной жизни. Например, привычка спешить облегчает повседневные ответы на получаемые нами стимулы. Точно так же наличие у художника индивидуальной схемы хотя бы в виде технической «манеры» или приемов может облегчить художественный ответ на стимулы. Эта схема приводит в готовность механизмы действия, отвечающие на творческие импульсы. Она, по мнению Готшалка, позволяет художнику проникнуться вдохновением и снабжает его как бы адекватными его индивидуальности клише, которые автоматически оформляют творческую энергию, воплощаемую в произведении.

Прагматик Каллен в труде «Искусство и свобода» пишет, что красоты ни в природе, ни в обществе не существует. Ее творит человек. Вкус, по Каллену, не только индивидуален, но и субъективен и плюралистичен.

Главный постулат прагматической аксиологии: «ось реальности проходит исключительно через эгоистические центры, которые нанизаны на ней, как четки»<sup>15</sup>. Личность и ее произвольно капризное видение мира составляют основу оценок предметов, которые искусство осваивает не разумом, а интуицией. Джеймс пишет: «Индивидуальность покоится на чувстве тайны; теплые, слепые складки характера представляют единственные в мире токи, где мы касаемся живой текущей реальности, где непосредственно познаем, что и как происходит. В сравнении с этим миром живых индивидуальных чувств мир обобщенных объектов, созерцаемый нашим разумом, представляется нереальным и безжизненным. Как в стереоскопических или кинематографических снимках, рассматриваемых простым глазом, в этом мире разума нет третьего измерения, нет движения, нет жизни»<sup>16</sup>.

Джеймс опровергает концепцию «автоматической красоты», которая пытается обосновать красоту технического устройства, внешне не отличимого от живого человека (например девушка-автомат, похожая на живую девушку). Джеймс считает, что различие между живой и механической красотой заключено не в разнице их объективных свойств, а в бесполезности автоматической красоты.

---

<sup>15</sup> Джеймс У. Зависимость веры от воли. СПб., 1904. С. 12.

<sup>16</sup> Там же. С. 491.

Джеймс выдвигает чисто прагматическое «доказательство» бытия Бога и божественного происхождения красоты природы: если бы даже материя была способна творить все то, что способен сотворить Бог, то и тогда идея о ней не могла бы нас удовлетворить, ибо наш современник ищет в Боге понимающее его существо, которое с сочувствием вершит свой суд над ним. Материя же не удовлетворяет этим устремлениям нашего «я», Бог в силу прагматических соображений для большинства людей остается более истинной гипотезой. Не случайно когда-то Вольтер говорил: «Если бы Бога не было, его надо было бы выдумать».

Эстетические чувства, по мнению Джемса, «первоначальные элементы сознания», простейший вид «ощущений». Эстетическими чувствами, согласно прагматической эстетике, обладают как люди, так и животные. Последние отличаются от людей меньшей сложностью эстетических чувств.

Прагматическая эстетика стала теоретическим фундаментом поп-арта.

### **Реальная эстетика**

Реальная (или как ее еще называют «натуралистическая» или «научная») эстетика – теоретическое направление, эклектически сочетающее в себе позитивистские, феноменологические, фрейдистские тенденции с элементами сциентизма и эмпиризма. «Реальная» эстетика обуреваема идеей «научности». В связи с этим теоретики данного направления особое внимание уделяют выработке и теоретическому оттачиванию категориального аппарата эстетики. Начиная в 1928 г. Т. Манро в США, а с 1929 г. Э. Сурио во Франции становятся у истоков нового направления в философии искусства – «научной», или «реальной», или «натуралистической» эстетики. К ним примыкают Ш. Лало, Р. Бэйе.

Этьен Сурио в книге «Будущее эстетики» (1929) в качестве основного предмета данной науки выдвигает чистую форму вообще, а позже сужает этот предмет до формы в искусстве. Этот теоретик определяет сущность искусства через особенности деятельности человека. Искусство в концепции французского академика предстает как деятельность, направленная на производство вещей. Искусство учреждает бытие, ограниченное самим собой. В этом и заключена цель искусства. Оно создает новое, а новой может быть только форма.

В книге «Двести тысяч драматургических ситуаций» Сурио анализирует многие драматургические произведения разных

времен и народов, пытается выявить типологию драматических ситуаций.

В статье «Основные структуры художественного произведения» Сурио подчеркивает, что художественное произведение – это некий особый мир со своим пространством и временем. Искусство, проникая в потустороннее, снабжает мир и культуру формами.

Опасаясь подозрений в излишнем рационализме, Сурио оговаривает и даже подчеркивает интуитивистские аспекты своей эстетической концепции: он просит не думать, будто бы наука об искусстве отрекается от всего того, что есть в искусстве спонтанного и интеллектуально невыразимого. Признать трансцендентность произведения искусства, полагает французский академик, остроумный долг эстетика.

Сурио коллекционирует в духе позитивизма наблюдения над искусством, не обобщая их и отрицая возможность законов эстетики.

Большое место в работах Сурио и других представителей «реальной» эстетики занимают проблемы психологии художественного творчества и восприятия искусства. По концепции Сурио, в процессе эстетического восприятия ведущую роль играет разум, а вслед за ним идут чувства. Эстетическое чувство является сложным комплексом различных эмоций. Оценка произведения – компетенция эстетических чувств. Личность художника не должна влиять на нашу оценку его произведения.

Сурио различает два типа деятельности в искусстве: физическую, материальную и духовную, умственную.

Эстетические категории должны охватить художественный процесс. Среди них особо значимы категории, которые Сурио называет историко-стилистическими: примитивизм, архаизм, классика, барокко. Эти стили французский ученый трактует как этапы развития общества. Помимо этих глобальных историко-стилистических категорий Сурио называет также и символизм, романтизм, реализм. При этом французский теоретик признает необходимость художественного плюрализма и правомерность сосуществования множества художественных направлений. Сурио видит историческое тяготение к определенной последовательности художественных стилей: романтизм – реализм, натурализм – символизм.

Сурио исходит из понимания категорий эстетики как наиболее широких понятий, не сводимых к другим понятиям. Категории эстетики – аппарат анализа и оценки художественного

произведения, которое является главной эстетической реальностью. Он утверждает важность всех категорий. Особо выделяются категории – прекрасное, изящное, грациозное, трагическое, драматическое, комическое, безобразное, пикантное, причудливое, забавное, живописное. Иерархически ставится над другими категория «возвышенное», которая трактуется как высшая форма воплощения всех эстетических категорий. Возвышенное, для ученого, – способ постижения беспредельного.

Шарль Лало (1877–1953) – французский эстетик – в своей концепции соединяет позитивистские и социологические тенденции при разработке категории эстетического переживания и эстетической ценности. Эти категории эстетика Лало рассматривает в работах: «Современная экспериментальная эстетика» (1908), «Эстетические чувства» (1910), «Введение в эстетику» (1912), «Искусство и социальная жизнь» (1921), «Искусство и мораль» (1922), «Красота и сексуальный инстинкт» (1922), «Эстетические заметки» (1925), «Выражение жизни в искусстве» (1933), «Искусство, далекое от жизни» (1939), «Искусство перед жизнью» (1946), «Большие эстетические вторжения» (1947), «Экономия страстей» (1947), «Эстетика смеха» (1949). Совместно с А.М. Лало Ш. Лало написал работы «Счастье красоты» и «Идеальная женщина».

По мнению Лало, эстетика – философское размышление о художественном произведении, художественной критике и художественном процессе, т. е. об истории искусства. Совершенство и недостатки художественного мастерства, вопросы психологии и социологии искусства входят в сферу интересов эстетики.

Согласно Лало, искусство – игра, имеющая свои особые правила. Как и Сурио, в центр своих теоретических исканий Лало ставит проблему категориального аппарата эстетики. Итоги разработки этого категориального аппарата сосредоточены Лало в следующей схеме:

ГАРМОНИЯ	ВЛАДЕНИЕ	ПОИСК	ПОТЕРЯ
Интеллектуальное	прекрасное	возвышенное	остроумное
Активное	грандиозное	трагическое	комическое
Эффективное (действенное)	грациозное	драматическое	юмористическое

Комментируя эту схему, Лало выделяет три типа гармонии: 1) гармония владения, включающая в себя: прекрасное, грандиозное, грациозное; 2) гармония поиска – возвышенное, трагическое, драматическое; 3) гармония потери – остроумное, комическое, юмористическое. Поясняя гармонию владения, Лало говорит: «Время греков – прекрасно. Дворцы египтян – грандиозны. Виллы для удовольствий – грандиозны. Эти три эстетические категории выдвигают для реализации общей гармонии правильные пропорции частей в ансамбле, уравновешенные средства»<sup>17</sup>.

Натуралистическая эстетика Томаса Манро близка реалистической эстетике Сурио. Для эстетики Манро характерны: 1) поиск методологии анализа искусства и внимание к количественным и другим «точным» подходам к искусству, поиск возможности экспериментально проявлять идеи об искусстве; 2) эмпирическое накопление фактов и описательность (принципиальная неконцептуальность теории); 3) позитивистская ориентация на естественно-научный подход и на связь с логикой, теорией информации, семиотикой, кибернетикой.

Манро стремится к научности и отказывается от насилия над материалом искусства в системной эстетической концепции. Однако нежелание строить универсальную систему оборачивается отречением от научности, ибо наука всегда система. Задача эстетики, по Манро, теоретическое изучение искусства и связанных с ним опыта и поведения, обобщение знаний об искусстве. В эстетике Манро можно увидеть: 1) проблемы морфологии (анализ стиля и формы искусства); 2) проблемы эстетической психологии (анализ эстетического опыта и форм поведения людей); 3) анализ стандартов знаний.

Согласно Манро, для научности эстетики необходимы: выработка определений и оттачивание терминов, описание основных типов художественных феноменов, экспериментальное изучение психологии творчества и художественного восприятия, нахождение правил искусства, исследование эстетического наслаждения.

Манро разрабатывает и проблему классификации искусств, в число которых помимо традиционных (литература, театр, живопись, скульптура, музыка, хореография) вводятся животноводство, хирургия, косметика, парфюмерия, кулинария, виноделие, гастрономия, парикмахерское дело, умение одеваться, татуировка, такт и т. д. Всего Манро насчитывает 400 видов художественной деятельности. В этих суждениях Манро есть реальный

---

<sup>17</sup> Lalo Ch. Les neuf categories esthetiques // Cuvillier A. Anthologie des philosophes francais contemporains. P., 1965. P. 194.



аспект. Например, на ранних стадиях развития человечества табуировка имела и определенное художественно-выразительное значение. В определенных видах деятельности человек способен создавать столь высокие образцы, что они обретают качества художественности. Однако все же перечисленные Манро 400 различных сфер эстетического освоения мира могут уложиться в традиционную классификацию и особенно полно могут быть охвачены таким многоликим видом эстетической деятельности, как дизайн. Манро же не проводит строгой теоретической границы между видом искусства и формой эстетической деятельности. Манро не учитывает в своих рассуждениях того, что вид искусства – это та отстоявшаяся и закрепленная форма освоения мира по законам красоты, в которой есть не только эстетическое содержание, но и художественная реальность, несущая в себе определенную художественную концепцию мира.

### Неопозитивизм в эстетике

Аналитическая эстетика (от *греч.* *análisis* – разложение, расчленение) – теоретическая школа, принципы которой были разработаны в англо-американской неопозитивистской философии 1940–1950-х годов. В формировании этой школы большую роль сыграли работы Л. Витгенштейна в 1930–1940-х гг. Неопозитивистскую эстетику разрабатывали М. Вейц, У. Галли, О. Боусма. В XX в. появляется «третий» позитивизм – неопозитивизм. Он фетишизирует духовную деятельность и выдвигает в качестве основного предмета исследования язык.

Неопозитивизм стремится к соединению эстетики с точными науками, что обусловлено самим ходом научно-технического прогресса. Распространение на высшие формы (в том числе на искусство) методологии, выработанной при изучении физических, химических, биологических форм движения, чревато упрощением реальной природы искусства.

Неопозитивизму присущ ряд существенных философских постулатов, лежащих в его теоретическом основании.

1. Эмпиризм (стремление к описанию фактов, к устранению из науки всего, что претендует на обобщение).

2. Сциентизм (стремление к «научности» и к естественно-научной точности в эстетике и других общественных науках).

3. Гносеологизация (отрыв гносеологических проблем искусства от онтологических).

4. Очевидность (приоритет принципа «непосредственной данности». Это положение тянет науку вспять: когда Коперник

ввел новую парадигму в науку, утверждая, что Земля вращается вокруг Солнца, он как раз преодолевал принцип «непосредственной данности»).

5. Скептицизм и релятивизм.

6. Нейтрализм (уход от социально-философских конфронтаций).

7. Гиперлогизация (объявление логичности рассуждений ученого гарантом результативности его работы).

8. Лингвоцентризм (рассмотрение эстетических проблем сквозь призму философии языка. Понимание истины как логически правильного выведения высказывания из других положений. Использование формально-логического анализа как инструмента проверки истинности высказывания).

9. Редукция (сведение сложных, высших форм движения к более простым, соответственно перенесение методологии естественных наук на эстетику и другие общественные науки).

### **Социокоммуникативная эстетика**

Социокоммуникативная эстетика – раздел теоретико-информативной эстетики, изучающий проблемы информативных процессов, протекающих с участием средств массовой коммуникации. Идеолог «постиндустриальной культуры» А. Моль стремится дать представление о социокультурном цикле, т.е. о циклическом процессе распространения идей, который усиливается средствами массовой коммуникации, благодаря чему идеи постепенно становятся общеизвестными и снова служат материалом для дальнейшего творчества<sup>18</sup>. Моль в духе французской культурологической школы (М. Фуко, К. Леви-Строс, Ж. Лакан, Ж. Дюмезиль) ставит вопрос об особой науке о человеке, призванной сменить классические гуманитарные дисциплины. Эта школа полагает, что все исторические типы культуры – произведения человеческого мышления, имеющего единую структуру, что порождает сходство разных культур. Следовательно, можно вычленив единую универсальную структуру человеческой культуры, совпадающую с единой структурой человеческой мысли. Моль считает необходимым изучение «человека вообще» через анализ культуры. Он утверждает, что гуманитарная концепция культуры устарела и жить ею сегодня уже никто не может, ибо на смену ей пришла концепция «мозаичной культуры», соответствующая

---

<sup>18</sup> Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.

эпохе средств массовой коммуникации. Согласно этой концепции, культура современного человека – продукт беспорядочного потока случайных сведений, осколков знаний, оценок и идей, которые доставляют средства массовой коммуникации. Эти средства в XX в. – новый фактор духовной жизни. Мышление нашего современника обусловлено ими, а вовсе не процессом систематического образования. Последнее длится 10–15 начальных лет жизни. В дальнейшем полученный запас знаний устаревает (прирост информации столь велик, что знания удваиваются в течение 5–12 лет). Средства же массовой информации, согласно Моллю, снабжают человека всякий раз уже готовыми решениями по всем актуальным проблемам. Однако Моль не прав: ситуация информационного взрыва не снимает проблемы систематического научного образования и эстетического воспитания. Эта ситуация лишь требует, чтобы в процессе начального образования формировались потребность и навык перманентной учебы, т.е. человек должен учиться всю жизнь, не полагаясь на исходные школьные или университетские знания. Массовые средства информации лишь «подбрасывают» новые факты и сведения и помогают процессу пожизненной учебы творческой личности. Нетворческой же личностью манипулируют телевидение и газеты. Канадский социолог М. Маклюэн полагает, что содержание культуры обусловлено передающими ее средствами («средство есть сообщение»). Средство, конечно, накладывает свою печать на характер сообщения, однако суть художественной мысли зависит не от средства ее передачи, а от идейно-концептуальных установок адресанта (от отправителя сообщения). Теоретико-информативные и социокоммуникативные концепции искусства верно схватывают его художественно-информативную природу, однако абсолютизируют ее в ущерб гносеологическим, аксиологическим, онтологическим, психологическим и другим подходам к искусству. Сложность и многогранность последнего обязывают эстетику ориентироваться на монистическую многоподходность в исследовании природы художественной культуры.

Социокоммуникативная эстетика – вариант теоретико-коммуникативной эстетики, сосредоточивающий внимание на информативных процессах, протекающих на основе массовых коммуникаций. Социокоммуникативная эстетика разрабатывает проблему распространения идей и роль средств массовой коммуникации в цикличности их творческого обращения. Для социокоммуникативной эстетики характерны идеи единой универсаль-

ной структуры человеческой культуры; «мозаичности культуры» (хаос случайных осколков знаний и оценок) эпохи массовой коммуникации; зависимости культуры от средств ее передачи. Социо-коммуникативная эстетика нацелена на осознание художественно-информативной природы искусства и роли средств массовой коммуникации в жизни художественной культуры.

*Е. Сальникова*

## **Феномен зрелища**

Вопросы о феномене зрелища – нерешенные вопросы. Они кажутся решенными, поскольку считается в основном известным вопрос о происхождении театра. Театр возник из ритуала, из сакрального действия. «Проблема ритуальных истоков раннего театра в настоящее время может считаться в основном решенной», – писал еще в 1979 г. Вячеслав Иванов, констатируя, что ритуальная гипотеза в процессе исследований превратилась «в хорошо обоснованную теорию»<sup>1</sup>. Какая веха в развитии зрелищно-игровых форм указывает на рождение театра как самостоятельного художественного и социального явления? Разделение на зрителей и исполнителей.

Данные ответы позволяют вплотную подойти к истории сущности зрелища, однако не объясняют сам феномен зрелищной культуры человечества. Остается непроясненным, из чего, собственно, происходят ритуалы, всевозможные обрядовые действия, игрища. Что их объединяет вне зависимости от содержания отдельных действий у разных народностей в разные временные периоды? Каков психологический и логический «механизм» появления первоэлементов зрелищного начала, которые побудили

---

<sup>1</sup> *Иванов Вяч.Вс.* Пространственные структуры раннего театра и асимметрия сценического пространства // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). М., 1979. С. 5.

и побуждают человечество созидать и ритуалы – сакральные действия, и светские постановки традиционного театра, и самые разные авангардные зрелища? Наконец, правомерно ли, по крайней мере, предполагать, что до формирования сакральных действий у человечества были какие-то иные формы зрелищ?

Для того чтобы попытаться постичь сущность зрелищного начала, следует условиться сразу о расширительном толковании зрелища. Понятно, что театральные постановки, цирковые представления, спортивные состязания, концерты, демонстрации мод, хеппенинги, акции актуального искусства, выставки принадлежат к зрелищной культуре. Все перечисленные случаи объединяет факт изначальной декларации зрелища – естественно, при его последующем воплощении. «Мы вам будем показывать», «Мы предлагаем вам посмотреть», «Вот что мы для вас приготовили» – словно говорится со сцены, с подиума, с площадки, являющейся пространством, где сконцентрировано в статичных или динамических видимых физических формах то самое, что представляет предмет показа для некоей воспринимающей аудитории.

Но не всякое зрелище есть непременно театр, цирк, концерт, перформанс. Зрелище не подразумевает обязательной декларации авторами и исполнителями факта создания завершенной художественной формы. Не всякое зрелище есть искусство. Но во всяком зрелище присутствует эстетическое содержание. Так, человек может долго стоять у моря и любоваться игрой волн, движением облаков, солнечными бликами, полетом чаек и получать эстетические впечатления. Тот или этот естественный ландшафт может рождать в зрителе разные, в том числе весьма драматичные эмоции, размышления, ассоциации.

Мне кажется необходимым выйти за пределы понимания зрелища как искусства и попытаться осознать именно феномен зрелищной культуры. То есть обратить внимание на некое зерно, первоэлементы зрелищного начала, которые объединяют самые разные внешние формы зрелищной культуры, самые разные зрелищные явления.

Сразу оговорюсь, что не случайно предпочитаю чаще всего говорить о зрелище и зрелищной культуре и гораздо реже об игре, о действе или действии, даже о представлении. Игра и действо – понятия внутренне более монолитные и как бы «односторонние». Они не включают в себя некоторые существенные виды человеческой культурной жизнедеятельности. Игра всегда замкнута сама на себя, самодостаточна, ей в принципе не нужны

зрители. Понятие игры и действия изначально не включают в себя проблемы восприятия какой-либо активности извне ее самой.

Также понятия игры и действия не фиксируют необходимости содержательного посыла, некоего смыслового послания, в той или иной форме адресованного некоему субъекту восприятия, находящемуся вне предмета восприятия.

А ведь наличие такого посыла, некая изначальная векторность содержания, сознательно или неосознанно предлагаемого для восприятия, выносящегося на чье-либо обозрение, весьма важны. Поэтому «представление» – то слово и то понятие, которое более, нежели игра, способствует нашим исследовательским целям.

Понятие представления подразумевает идею потребности и необходимости предъявлять, представлять для какой-либо аудитории некое действие, некую форму. В результате такого предъявления и получается зрелище. Но «представление» подразумевает и неперемный факт сознательного создания определенной игровой формы, факт сознательной установки на предъявление этой формы воспринимающим субъектам. Представление – то, что специально предназначено для показа. А эта апелляция к сознательности процесса созидания, идея запрограммированности появления факта представления, т.е. действия, изначально наделяемого статусом «демонстрационного», – сужают рамки проблемы.

Зрелище, по сути, есть заключительное звено последовательной цепочки элементов: условное содержательное действие–представление–зрелище. Стадиально в традиционном театре факт зрелища появляется после того, как актеры создали некое действие и вынесли его на суд публики, т.е. показывают, представляют, – а зрители приходят его смотреть.

Логика и временные периоды появления каждой из означенных стадий могут варьироваться в достаточно широких пределах. Но сама последовательность сохраняется, даже если она почти незаметна. Например, бродячие актеры появляются на площади, начинают импровизировать, и тут же собирается толпа зрителей. Вот вам и зрелище, в котором действие появляется практически залпом, сразу, без предварительной репетиции, уж не говоря о долгом репетиционном процессе. И это действие начинают показывать без предварительных оповещений и приглашений на представление. Появления воспринимающей аудитории не приходится ждать. Зрелище возникает почти одновременно с действием и представлением.

Ритм развертывания цепочки стадий может быть разным. Но зрелище не возникнет до появления в доступе воспринима-

ющих предмета представления. А предмет этот, в свою очередь, должен сначала созреть, сформироваться, быть создан и воплощен, сознательно или неосознанно.

Именно зрелище – то понятие, в котором не заданы жесткие условия формирования цепочки элементов, необходимых для полноценного, развернутого существования любого явления зрелищно-игровой культуры.

Зрелище подразумевает возможность присутствия элементов условного действия, элементов игры, но и не настаивает на их обязательности. Зрелище – понятие, акцентирующее отношение субъекта к явлению, находящемуся в поле психофизического восприятия этого субъекта. Зрелище – зримая эстетическая форма, достойная внимательного созерцания и духовного взаимодействия с ней, а не только автоматической, рефлекторной фиксации в сознании одного ее наличия.

### **Предположения о предыстории**

Я предполагаю, что потребность в создании и восприятии зрелищных форм – предмета зрелища – зарождается в самых недрах человеческой психологии. Благодаря этому и начинают формироваться ритуалы и обряды, а позже появляется институт театра.

П.А. Куценков в своей книге «Психология первобытного и традиционного искусства» задается чрезвычайно сложными вопросами о самых древних, самых первых этапах зарождения того, что принято называть искусством. Эти вопросы сложны прежде всего ввиду крайней опосредованности материала, оставшегося от каменного века и служащего для определения состояния мозга древнего человека, создавшего первые наскальные изображения. Однако в этом случае имеют место по крайней мере сами следы человеческой деятельности. В случае первоэлементов театра, зрелищной культуры, задача многократно усложняется и, скорее всего, оказывается не выполнимой в строгом смысле слова ввиду отсутствия прямых следов зрелищной культуры.

Тем не менее мы полагаем необходимым и важным задаться вопросом о первоэлементах древнего театрального начала. Некоторые выводы П.А. Куценкова, касающиеся живописи, на наш взгляд, могут и должны быть экстраполированы на театральное начало, – поскольку, вероятнее всего, речь идет как раз об одном и том же универсальном свойстве человеческого сознания, направившего человека к постепенному выделению себя из мира природы и созданию мира культуры.



В своих рассуждениях я исхожу из идеи об эмбриональном наличии духовности как изначального свойства материи (идея, которую высказывали многие, в том числе Пьер Тейяр де Шарден), которое лишь не сразу проявляется, не сразу отделяется от физического начала и далеко не сразу обретает ощутимые для восприятия формы. Если что-то нельзя воспринять какими-либо органами чувств, это не значит, что оно отсутствует в природе. Соответственно, если не все следы культурного развития человечества физически присутствуют в исторической памяти, в пространстве человеческого восприятия сегодня, это не значит, что нет смысла предполагать наличие этих следов, строить догадки и гипотезы. Они будут не просто абстрактной фантазией хотя бы потому, что в современном человеке не могло не остаться совсем уж ничего от далекого доисторического предка, создававшего шедевры каменного века. Что-то нас с ним должно объединять.

«Картина складывается прелюбопытная: кроманьонец мог рисовать, но, скорее всего, не мог объяснить, что, почему и зачем он рисует. (Этого не могут часто сделать и современные художники. Более того, данная неспособность культивируется как знак подлинного творчества, синкретической работы психофизики личности, не переводимой на язык рациональных понятий. — *Е.С.*) Без речи, т.е. без “перешифровок” уровня Е, создание изображений не могло быть и волевым актом; все уровни построения движений, необходимые для создания изображений, включались по команде «извне» и реализовывали эйдетическую картину, хранившуюся в памяти кроманьонца. И тут возникает вопрос: что играло роль спускового механизма, который приводил в исполнение реализацию образа (эйдетической картины)?» — рассуждает П.А. Куценков<sup>2</sup>. Далее в книге рассматривается существенность для человека потребности в новых впечатлениях, которая и побуждала его создавать изображения еще до того, как сформировалось образное мышление, знаковое мышление и прочие составляющие творческой, созидательной рефлексии.

Как утверждает автор, кроманьонец рисовал, и рисовал замечательно, в силу физиологической способности абсолютного воспроизведения увиденного. Грубо говоря, он рисовал в том числе потому, что у него это очень хорошо получалось. Лучше, чем охотиться. Лучше, чем собирать плоды. Лучше, чем осваивать новые пространства обитания. Лучше, чем совершенство-

---

<sup>2</sup> *Куценков П.А.* Психология первобытного и традиционного искусства. М., 2007. С. 94.

вать свое бытие – иначе путь к цивилизации не занял бы столь длительный период.

В таком случае, если у человека «само рисовалось», можно предположить, что у человека «само изображалось» или «само игралось» – на мотивы увиденного и пережитого. Потому что в человеке был на физическом уровне заложен инстинкт подражания-воспроизведения живых движущихся форм. Когда у человека сформировалась речь, он научился развернуто понятийно мыслить и изящно писать, этот древний, доисторический инстинкт подражания был воспет Аристотелем как мимесис. Только у Аристотеля мимесис находится в статусе великого дара человека и великого свойства искусства.

Современная наука, занятая реконструкцией возможностей кроманьонца, причислила бы, видимо, это свойство к физиологическому началу, к возможностям мозговой деятельности, существующим до понятия художественного образа и условного знака. Пусть так, сути человеческой природы это не меняет. Получается, что древний человек начал создавать искусство под влиянием необоримой физиологической потребности и в силу несомненной физической способности.

Кстати, показательно, что следующая по эффективности после системы Станиславского система актерской игры Михаила Чехова подразумевает, что актер должен как бы держать перед мысленным взором некий зримый, живой образ и как бы воплощать его, повторять в своей игре. Аппеляция Михаила Чехова к зрительной памяти и «зрительному воображению», фантазии опять же отсылает к физическим свойствам кроманьонца. (Показательно и то, что сама система Михаила Чехова вызревала вскоре после той эпохи авангардных открытий и переориентаций искусства, в ходе которых Гоген использовал свой опыт жизни на Таити, Пикассо увлекался африканским искусством и пр. – когда актуальным было обращение к культуре, несущей в себе более прямые связи с доисторической культурной эрой.)

Логично и то, что со временем физиологическая способность идеального воспроизведения-повторения была человеком утрачена как инстинкт. Чем больше развивалось сознание, чем сложнее становилась духовная сфера человеческого бытия, тем тоньше становился слой инстинктивной жизнедеятельности. Тем, что кроманьонец умел всегда, без усилий и опосредований, «простотак», человеку с более развитым сознанием приходилось овладевать постепенно, прилагая многие усилия. Так же, как в современности известны случаи эйдетического живописного

воспроизведения увиденного<sup>3</sup>, так же в современности бывают «актеры от Бога», обладающие стопроцентной органикой.

Собственно, и Станиславский создавал свою систему не для тех, кто совсем не умеет играть. Режиссер подразумевал совсем не то, что без его системы исполнитель окажется бессилён<sup>4</sup>. Он разрабатывал свою систему на те случаи, когда актеру отказывает врожденная интуитивная органичность, бесконтрольное чувство формы и вдохновение, – когда образ не получается «сам по себе». Или на случай управления рождаемым изнутри себя образом, когда образ нуждается в последовательном выстраивании, – чтобы в нем жил именно тот смысл, который человеку сознательно хочется воплотить, а не тот смысл, который возникает сам собой, в процессе бесконтрольного артистического самовыражения-подражания. Но это не означает, что интуитивная, бессознательная сценическая игра невозможна. Так что связи с кроманьонским прошлым у современного актера в идеале все-таки должны сохраняться.

Исходя из всего сказанного выше, я позволю себе предположить, что формы представления, зрелища существовали у человечества и до того, как они стали ритуалами и обрели некий довольно конкретный смысл, определенное значение, осознаваемое всей человеческой сообщностью, исполняющей ритуал. Вероятнее всего, некоторые – основные – формы представлений-зрелищ появились до того, как получили ритуальное наполнение. Например, человек мог изображать зверей не для того, чтобы охота была удачной, не для того, чтобы наладить магический контакт с потенциальной добычей, – но потому, что звери являлись постоянно объектами пристального внимания. Встречи с животными, наблюдение за ними, выслеживание, прочие элементы подготовки к охоте и обеспечения собственной безопасности были важнейшими составляющими бытия. Человек жил этим. И начинал воспроизводить эти существенные стороны своего бытия как бы «просто так», без каких-либо магических, прагматических целей – как тот мир, который его интересует, владеет его мыслями и чувствами.

В конце концов человек привык держать зверя в поле восприятия. Это должно было стать его рефлексом. У человека стабилизировалась потребность в наличии зверя в поле восприятия – так

---

<sup>3</sup> Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. М., 2007. С. 76–77.

<sup>4</sup> Станиславский К.С. Работа актера над собой.

как с этим была связана возможность овладения добычей. Стабилизировалась и потребность в наблюдении, слежении за зверем – так как это подготовка к атаке на зверя, подготовка к контакту. Сформировалось и умение воспринимать свойства зверя (сила, массивность, скорость, гибкость, ловкость, наличие когтей, клыков, рогов), с которыми приходилось взаимодействовать и от которых зависело выживание и жизнь человека.

Если в один прекрасный момент человек начал изображать зверя, в рисунках или действиях, – что же это могло означать? Инерцию привычки? Потребность в новых впечатлениях? Ведь новые впечатления являются одной из базисных человеческих потребностей, существовавших и в доисторический период, по мнению ученых? Что это за новые впечатления, извлекаемые с помощью воспроизведения повседневных впечатлений?

Допустим, древний человек обитает в мире жестокой и непредсказуемой природы, среди множества хищников, чьи организмы оснащены для выживания гораздо лучше человеческих, – и вот этот человек, то и дело находясь на краю смерти, испытывая каждую минуту опасность, рискуя, борясь за жизнь на грани своих физических возможностей, забирается в пещеру и в свободное от охоты, сна и поедания добычи время развлекается, создает себе новые впечатления... Без улыбки нельзя себе представить эту картину, созданную по слишком прямой аналогии с современным человеком.

Несомненная экстремальность жизни человека в каменном веке побуждает искать другие слова для обозначения человеческой «эйдетической» активности. Я бы сказала, что у древнего человека существовала необоримая, инстинктивная потребность не просто в воспроизведении форм внешнего мира – вернее, это потребность в воспроизведении не ради самих форм. Ведь доступ к ним не перекрыт, не затруднен – внешний мир обступает человека со всех сторон, его трудно забыть и на мгновение.

Человек еще не начал строить жилища, не обзавелся бытом, уж не говоря о создании городов. Человек еще не дистанцирован от природного мира, он переполнен впечатлениями, которые обрушиваются на него из этого внешнего мира ежесекундно. Вот с этим бесконечным, неконтролируемым и нерегулируемым воздействием извне и борется человек. Во всяком случае, похоже именно на это. Изобразить – нарисовав или повторив в пластике собственного тела, звучании голоса – значит создать нечто параллельное внешнему миру. Что-то от себя. Что-то свое. Это значит присвоить формы внешнего мира, контролировать их, владеть

ими в прямом и переносном смысле. (Кстати, «присвоение» – одно из режиссерских обозначений процесса овладения намеренным, сочиненным, обдуманым образом.) Человеку нужны эти воспроизведения-повторения форм, которые нельзя убить и съесть, – можно только сделать вид, что ты их убиваешь и съедаешь, т.е. опять же воспроизвести процесс поглощения, победы над частью природы параллельно с круглосуточной реальной борьбой за выживание. «Просто так» – потом это будет называться «чисто эстетически». До того как возникнет развитая рефлексия по поводу реалий внешнего мира, до того как появится знаковое и образное мышление, – появляется инстинкт воспроизведения первой, «большой» реальности с помощью второй «малой» реальности индивидуальных человеческих действий.

В исследовании «Происхождение знакового поведения» авторы высказывают предположение о том, что человек каменного века создавал изображения в глубине пещер потому, что хотел спрятать эту свою творческую деятельность от негодования соплеменников, которые не обладали талантами художника. «Не удивительно, что в древности человек, обладавший даром рисования, был явлением крайне редким и не мог не вызывать определенной реакции у сородичей и соплеменников. Как уже отмечалось выше, скорее всего, эта реакция была отрицательной и отторгающей, как следствие необычного и непонятного, как естественное стремление не допустить ничего нового, не убедившись в том, что оно не повредит жизни рода»<sup>5</sup>. Ученые ставят вопрос-предположение: «Не потому ли им приходилось уходить в глубину пещеры, чтобы не навлечь на себя гнев и преследование со стороны сородичей?»<sup>6</sup>

Можно условно обозначить эту концепцию как романтическую, в отличие от концепции физиологической, о которой мы уже говорили. Однако следует признать, что любая деятельность индивида, с которой по-настоящему не согласно племя в целом, в те времена не имела никаких шансов на выживание. Что стоило этим воображаемым недовольным сородичам продвинуться в глубь пещеры и пресечь всяческие упражнения в живописи? Что стоило уничтожить сами изображения? Нет, думается, если пещерная живопись дошла до нас сквозь такие толщи времен, это не оплошность противников творчества, но закономерность

---

<sup>5</sup> Шер Я.А., Вишняцкий Л.Б., Бледнова Н.С. Происхождение знакового поведения. М., 2004. С. 154.

<sup>6</sup> Там же. С. 155.

истории человечества. Конечно, древний человек не мог сформулировать, чем он занят. Но с точки зрения современного человека совершенно ясно, что фактически древний человек начал стремиться привнести в мир нечто свое, не являющееся ни для кого пищей или функциональным сырьем. Чтобы не было искушения как-то утилизировать знак человеческого присутствия и действия. Хотелось чего-то прочного и несъедобного, что переживет и день, и ночь, и многие дни – и вот продукты человеческой пещерной деятельности пережили даже память многих поколений и тысячелетий. Интуитивно с помощью созидания эстетической образной материи человек начал заботиться о вхождении в вечность и о выходе из полного подчинения необратимому времени, изменчивой и непредсказуемой природе.

Мы придерживаемся той точки зрения, что человек изначально отличался от остальных животных большей потребностью в выделении духовного начала из духовно-физической материи бытия – как собственного тела, так и окружающей природы. Свидетельство тому – продукты непрагматической деятельности, лишённые строгой функциональности, напрямую связанной с поддержанием и продлением жизни рода<sup>7</sup>.

Углубляясь в пещеры и рисуя там, человек стремился создать свой внутренний мир – в экстериоризированной его ипостаси, в нерасчлняемой, однако имеющей место двойственности духовного и физиологического начал. Человек стремился интуитивно придать своему психофизическому внутреннему миру зримые формы. Ученые видят в пещере прообраз женского полового органа, а также материнской утробы: «...сам нерукотворный храм кроманьонца воспринимается им как женщина... Тесные проходы, круглые ниши и ответвления, по-видимому, непосредственно отождествляются с вульвой. Прохождение по ним, прежде всего во время обряда инициации, равносильно сакраментальному соитию»<sup>8</sup>. С такой же долей вероятности можно расшифровать пещеру с изображениями на ее стенах как внутренность души индивида, в путешествии по которой древний человек тоже испытывает острую необходимость. Безграничный и жестокий внешний мир далеко не всегда позволяет

---

<sup>7</sup> Шер Я.А., Вишняцкий Л.Б., Бледнова Н.С. Происхождение знакового поведения. М., 2004. С. 65–69.

<sup>8</sup> Лаевская Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. М., 1997. С. 14.

человеку побыть наедине с самим собой, со своей человеческой сущностью.

Однако полностью ассоциировать практику древних зрелищ с пребыванием в пещере было бы неверно. Судя по тому, как долго зрелищная культура уже в исторические времена не могла надежно закрепиться в замкнутом интерьере, судя по тому, как долго (в сущности, по сей день) зрелища не могут довольствоваться положением «комнатного» искусства и препровождения времени, зрелище изначально, в своей сущности, могло тяготеть к разомкнутым, открытым пространствам непещерного типа – наверняка существовало немало действий, которые не нуждались в пещере как в символическом пространстве. Но на открытой, незамкнутой местности зрелищу легче помешать. Оно может скорее прерваться из-за вмешательств со стороны внешнего мира. Чтобы свободно проводить зрелища в разомкнутой среде и превращать с помощью волевого акта сознания эту среду в образ внутреннего мира, в пространство образов-отношений к миру, образов-интерпретаций реальности, человеку предстояло отвоевать у природы некоторые фрагменты, площадки человеческих интересов. Это и произойдет уже в культуре первых человеческих поселений сельского и городского типа.

В пещере же удобно и логично проводить обряды посвящения, некие сакральные действия, требующие последовательного развития и неукоснительного прохождения обязательных стадий вплоть до финала. В таком случае эти действия в пещерах похожи на акцию энергетического, беспроводного транслирования человеческих просьб, требований, упований и ожиданий в природный мир.

Как бы там ни было, а допустить возможность доисторических зрелищ логичнее, чем ее опровергнуть.

Многие ученые, занимающиеся проблемами психологии прошлого и настоящего, активно используют в качестве материалов наблюдения деятельность детей с отклонениями в психическом развитии. Мотивировка одна – в патологических формах ярче, выразительнее проявляются атавизмы, свойства, бывшие характерными еще для древнего человеческого сознания.

Я ограничусь наблюдениями за обыкновенными, нормальными детьми, поскольку их поведение кажется тоже вполне репрезентативным. Ведь ребенку не много надо для того, чтобы ощутить себя в экстремальной ситуации, – он осваивает новый мир, многое видит и переживает впервые, у него не сформировалась речь, понятийный аппарат находится в стадии зарождения,

внешний мир часто сильнее и агрессивнее ребенка и т.д. То есть жизнь малыша всегда несет в себе некоторые свойства жизни в каменном веке.

Медсестра приходит делать двухлетней девочке укол. Девочка сразу чувствует недоброе, сопротивляется, плачет. Потом, когда укол уже позади, медсестра ушла, ребенок начинает всем «делать уколы» – и домашним, и игрушечным зверям. Плачет за своих зайцев и мишек, заставляет их убежать и вырваться из своих же собственных рук. И делает все это недавно плакавшая девочка очень весело, воодушевленно. То же самое пиршество игровой фантазии проявляется после первого похода на грязевые ванны, где все было новым и страшным. Ребенок целый год играет «в грязи».

После похода в театр – весь вечер ребенок может играть в театр. Но в более раннем возрасте никаких особых впечатлений не требуется. Достаточно самого элементарного, чтобы превратить это в игру. Например, когда ребенок учится ходить, он довольно часто падает. И вот первая самостоятельно придуманная игра одного такого малыша. Он берет игрушечного зверька, укладывает носом вниз на пол и плачет за него. Потом берет в руки, гладит, целует, утешает, усаживает на стул, на полку, на диван. И так – пока все игрушки не побывают в положении споткнувшихся.

Во всех случаях сильны элементы адаптации к экстремальной ситуации с помощью условных действий. Это больше чем игра. Потому что в данных условных действиях происходит как бы дистанцирование от собственных переживаний – наряду с их повторением. «Давайте прокрутим этот фрагмент еще раз», – словно говорит себе человек. А ведь это классическая фраза из фильмов, где есть сцены просмотра каких-нибудь кино- и видеозаписей, проливающих свет на происшедшие события. Воспроизведение-повторение помогает человеку думать и осваивать реальность – постигать ее, разгадывать ее загадки, находить ее закономерности.

Прежде чем человек начал создавать зрелища, чтобы договориться с природой, он, видимо, создавал зрелища, чтобы договориться с самим собой. Это была экстериоризация сознания и подсознания, воплощение внутреннего мира и акция присвоения мира внешнего. Неслучайно до сих пор умение рисовать, исполнять, лепить, писать рассматривается в категориях власти, владения. Владеет кистью, владеет пером, владеет искусством актера, владеет пластической формой и т.д.



## Спонтанные зрелища

Рассмотрим разные ситуации возникновения факта зрелища, не запрограммированные заранее и не декларируемые специально участниками или создателями зрелища.

Дворник стрижет траву. Ребенок прогуливается вместе с кем-то из взрослых и останавливается напротив дворника – ему очень интересен процесс стрижки травы специальной машиной. Ребенок смотрит и насмотреться не может. Стрижка травы для дворника – рутинная работа, и только. Для ребенка же – самое настоящее зрелище.

А для взрослого? Возможно, он увлечется вместе с малышом, вспомнит детство и получит эстетическое удовольствие от наблюдения за дворником. Или же отметит, что раньше таких приспособлений для стрижки газонов не было, – и это наведет взрослого на ряд мыслей о времени, техническом прогрессе, общественных переменах и многом прочем. Для него тогда происходящее тоже станет зрелищем, которое может и не вызывать наслаждения, но рождает определенный спектр мыслей, эмоций, ассоциаций, – т.е. некий ответ сознания, некую реакцию внутреннего субъективного мира личности на созерцаемое явление.

Предположим другой вариант событий: взрослый не станет присоединяться к малышу и останется в своем режиме восприятия окружающего мира. Например, отвернется от ребенка и от дворника и будет смотреть на часы, размышляя о чем-то своем, не обращая никакого внимания на стрижку травы. Может, взрослый человек даже позвонит кому-нибудь по сотовому телефону и начнет разговор, чтобы как-то убить время на чужом зрелище, которое ему лично не нужно и не интересно. Он откажется воспринимать дворника, подстригающего траву, как зрелище. Тогда для ребенка стрижка травы останется зрелищем, а для взрослого – зрелищем так и не станет.

Помню, будучи студентами, мы впервые поехали за границу, в Вену. Там мы впервые в жизни увидели, как делают хот-доги за уличными прилавками. Продавец хот-догов воспринимался нами как своего рода маг, фокусник, который производит загадочные манипуляции с батоном белого хлеба, сосиской, несколькими приправами, щипцами и салфетками. Поскольку мы были студентами театроведческого факультета ГИТИСа, мы с веселой иронией сравнили действия продавца с действиями жреца, воплощающего некий ритуал «жертвоприношения натуральных продуктов могущественному Фаст-фуду». Для нас пригото-

ние хот-дога явилось настоящим зрелищем. И наконец мы добились того, что продавец почувствовал всю необыденную, экстраординарную важность своих действий. Его жесты стали более эффектными, четкими, лицо обрело торжественное выражение – он стал играть продавца сакрального или, во всяком случае, необыденного, высоко семантизированного продукта.

Более того, мы – трое иностранок – тоже превратились в зрелище для венского продавца. Он стал все чаще посматривать на нас с любопытством. Ему было интересно посмотреть, как увлеченно мы смотрим на него и его работу. Не всякий раз увидишь таких забавных покупателей.

Все нашли друг в друге нечто экстраординарное, нечто внебудничное, обладающее каким-то смыслом, нуждающимся в неавтоматическом восприятии.

В этом случае опять же все началось с того, что обыденное действие превратилось для кого-то, воспринимающего это действие, в некую экстраординарную акцию, – в зрелище. Только постепенно собственные действия исполнителя, которым он не придавал особого значения, сделались и для него не просто работой, а чем-то из ряда вон выходящим. Продавец ощутил себя субъектом зрелища.

Однако всего этого могло и не произойти. Тем не менее мы классифицировали мысленно манипуляции продавца с сосисками, щипцами, салфетками и прочим «реквизитом» как зрелище – мы как бы вытянули из приготовления хот-дога некий содержательный эстетический вектор. Мы вычленили то, что могло бы быть адресовано внешнему миру сознательно, – и было, на наш взгляд, адресовано бессознательно не самим продавцом, а западной культурой в целом, носителем которой и выступал продавец.

Мы прочитали в приготовлении хот-дога заботу о тотальном комфорте – и комфорте потребителей, едоков хот-дога, и даже комфорте самих компонентов хот-дога, которые следовало удобно разместить внутри багета, накрываемого затем собственной горбушкой. В действиях продавца чувствовалось западное уважение к любому материальному телу, одушевленному или неодушевленному. Создание хот-дога символизировало в наших глазах эстетизацию повседневности, союз практичности и эстетизма, характерный для западной материальной культуры. Останавливаясь на этом подробно исключительно ради того, чтобы не звучало голословно утверждение о нашем субъективном видении семантики обыденного дела.

Вывод первый: факт зрелища возникает тогда, когда есть субъект, который интерпретирует происходящее в поле его восприятия как род жизнедеятельности, представляющий для него интерес. Притом, интерес не только прагматического и обыденного свойства.

Вывод второй: зрелище возникает de facto тогда, когда есть коллективная или индивидуальная духовная реакция на происходящее как на разновидность содержательного послания, обладающего непрагматической ценностью и надбытовым смыслом. То есть смыслом, который выходит за пределы необходимости поддержания физического существования и регуляции повседневной социальной практики.

Например, ученик может с интересом наблюдать за мастером, который показывает ему, как обращаться с инструментами или станком, – потому что он должен получше усвоить необходимые для дальнейшей работы действия. Но если при этом ученик еще и любит виртуозность мастера, если он смотрит на него внимательно, потому что ему нравится вид этого работающего человека, – возникает факт зрелища, нашедшего своего зрителя.

Об импровизации, как правило, рассуждают применительно к актерской профессии. Можно импровизировать представление. Но ведь и зрителем тоже можно стать импровизационно и даже помимо своего осознанного, рационального решения. И это одно из важных условий спонтанного, бесконтрольного – импровизационного – возникновения первоэлементов зрелища.

Но таким ли уж обязательным условием появления первоэлемента зрелищности является зритель в самом простом и общепотребимом смысле этого слова?

Представим, что уличный актер стоит и поет или показывает фокусы. А мимо идут люди, думают о чем-то своем, спешат по делам, разговаривают между собой – и никто, совершенно никто не обращает на уличного актера никакого внимания. Так что же, игра актера не есть зрелище? Я не рискну отрицать факт зрелища в подобном случае. А может быть, мы просто не видим, как кто-то увлеченно наблюдает за актером из окна дома или еще откуда-нибудь? Может быть, мимо шел режиссер, быстро взглянул на уличного актера, даже не замедляя шага, но успел понять, что актер играет хорошо и даже талантливо? Может, кто-то воспринимает тот содержательный посыл, исходящий от актера, в тот самый момент, когда другие думают, что актера игнорируют все?

Где те нормативы, которые позволяют безошибочно определять, сколько времени достаточно для того, чтобы считать состо-

явшимся факт неформального, неавтоматического, небытового восприятия? Иногда зритель покупает билет в театр, целых три действия проводит в зале, но не в силах сосредоточиться на представлении, а думает о чем-то постороннем и потом дома не может рассказать о том, что видел. Где тот арбитр, способный абсолютно объективно определить наличие или отсутствие зрителя, зафиксировать свершившийся или свершающийся факт восприятия зрелища? И неужели необходимо всякий раз устраивать проверку, чтобы убеждаться в факте зрелища, т.е. необходимо иметь особого зрителя, для которого зрелищем будут зрители зрелища?

Нет, все-таки восприятие зрелища – акция глубоко субъективная, динамичная, неформализованная. Начало и финал восприятия может оказаться неожиданным и незаметным, неосознанным для самого воспринимающего.

Итак, наличие зрителей – категория слишком подвижная и временами слишком сложно выявляемая. Этого вполне достаточно, чтобы отказаться полагать наличие очевидных зрителей необходимым условием для свершения факта зрелища.

Довелось мне как-то раз прийти на спектакль одного известного театрального режиссера, который пользовался большим успехом у критики, но не мог завоевать популярности у широкого зрителя. Я пришла не на премьерный показ, а на обыкновенный. Спектакль шел уже больше года. В зале кроме меня оказалось только четыре человека(!). Двое из них ушли после первого акта. Еще двое встали и двинулись к выходу в середине второго действия. В зале осталась я одна. Неужели, если бы я тоже ушла, а актеры в костюмах – больше десяти человек – на сцене с полноценными декорациями продолжили бы разыгрывать действие пьесы Чехова, их спектакль автоматически перестал бы являться зрелищем? Допустим, перестал бы.

А если бы кто-то из сотрудников театра вошел в пустой зал и стал бы смотреть? Тогда спектакль снова стал бы зрелищем? Но ведь это очевидный абсурд – спектакль, который то является зрелищем, то не является, оставаясь непрерывным развитием одной, внутренне единой формы драматического представления. Можно, конечно, сказать, что спектакль – всегда представление, но не всегда зрелище. Однако и это размежевание корректно лишь на первый взгляд.

Представление может лишиться воспринимающей аудитории или так и не обрести ее. *Спектакль может утратить возможность сиюминутно реализовывать свою функцию зрелища.*

Но зрелищем как таковым спектакль, который идет на сценической площадке, быть не перестает. *Само наличие реального физического субъекта восприятия представления не есть непременно, строго обязательное условие для того, чтобы появился факт зрелища.*

Почему? Потому что зрелище начинается не с наличия зрителей как таковых. Не случайно зрители в современном их понимании возникли отнюдь не сразу, очень долго культура обходилась без них.

*Зрелище начинается с наличия предмета для показа, с наличия некоего содержательного посыла, смысловой формы, адресованной не обязательно запланированным зрителям, не обязательно случайным зрителям – но обязательно внешнему миру вообще или определенным элементам внешнего мира, будь то люди или нечто другое.*

Важно, чтобы некая жизнедеятельность находила внешнее выражение, разворачивалась в пространстве, чтобы внешний мир в лице кого-либо или чего-либо имел потенциальную возможность эту жизнедеятельность увидеть и воспринять как зрелище.

Наконец, чрезвычайно важно, чтобы эта потенциальная и даже реальная и реализованная возможность видеть и воспринимать поддерживалась психологической установкой на желательность, допустимость, правомерность наделения объекта восприятия статусом зрелища.

Социокультурная история человечества доказывает, что сам статус зрелища в социальной практике являлся весьма важным ее компонентом, обладал в разные времена разными нормативами, подвергаясь трансформациям. «Если идешь мимо персоны, которая в это время облегчается, то следует считать сие несуществующим, а потому было бы неучтивым ее приветствовать», – советуют в «Галантной этике...» середины XVIII в.<sup>9</sup>

Общество (и отдельные его слои) в разные периоды своей истории по-разному относилось к одним и тем же проявлениям людей, их обыденным действиям, определяя, что должно и может

---

<sup>9</sup> *Барт Иоганн Христиан.* Галантная этика, в которой показано, как и манерными поступками, и приятными словами должен рекомендоваться в галантном свете молодой человек. Всем любителям нынешнего политеса к пользе и удовольствию составлено. Изд. 4-е. Дрезден и Лейпциг. 1730. Цит. по: *Норберт Э.* О процессе цивилизации: В 2 т. М.; СПб., 2001. Т. 1. С. 202.

являться зрелищем, а что не должно попадать в разряд зрелищ и становится объектом повышенного внимания. Притом, как свидетельствует приведенный выше отрывок, эта проблема внутренне сегментируется. С одной стороны, имеют место попытки регламентации самого «зрительского» взгляда. Указывается, что может и что не может становиться предметом зрительского восприятия, – из тех явлений, которые находятся в пространстве публичного обзора. Происходит своего рода тематическая селекция зрелищ, предназначенных для созерцания извне. С другой стороны, естественно, имеет место отбор предметов и явлений, допускаемых в публичное пространство человеческого обитания. Внутри эта шкала допуска делится на зрелища обязательные, зрелища достойные и зрелища позволительные или вынужденные. Внутри этой шкалы по мере развития культуры и цивилизации происходят трансформации. Что-то в рамки данной шкалы попадает из ранее недопустимого, недозволенного, а что-то наоборот выбывает. (Вспомним хотя бы историю отношения к казни.)

«Зачем же нам нужна вилка? Почему брать пищу с собственной тарелки руками и переправлять ее в рот оказывается чем-то “варварским” и “нецивилизованным”?»

Поскольку у нас возникает неприятное чувство, когда пальцы становятся грязными и жирными, нам не хотелось бы, чтобы нас видели в обществе с испачканными пальцами.

Мы всякий раз обнаруживаем, что в основании трансформации, происходившей в технике еды в период от Средних веков до Нового времени, лежит одно и то же явление, проступающее и при анализе других феноменов, – изменение в структуре влечений и аффектов», – пишет Норберт Элиас<sup>10</sup>.

Эволюция соотношений зрелища и не-зрелища в повседневной действительности фиксирует существенные изменения в человеческой психологии, социальных и культурных идеалах и стереотипах. Так, Элиас отмечает постепенную перемену в отношении к подаче пищи, в частности к отмене выноса целых туш и публичного процесса их разделывания. Образное выражение ученого здесь глубоко неслучайно, оно отображает реальный элемент театральности, зрелищности, весьма важный для всего мира человеческой повседневности: «Разделка туши стала неприятной и “была удалена за кулисы общественной жизни”»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Норберт Э. О процессе цивилизации: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 194.

<sup>11</sup> Там же. С. 189.

Немало примеров из правил хорошего тона прошлых столетий указывают на то, что западноевропейскому человеку было свойственно расценивать взаимодействие индивидов как взаимодействие зрителей и субъектов зрелища. Каждый – отчасти зритель, взирающий на окружающих его людей и волей-неволей получающий от этого определенные впечатления. Каждый – отчасти субъект зрелища, воздействующий на окружающих людей своим внешним видом, жестами, движением, мимикой, голосом, речью, одним словом, манерами.

Наслаждение и отвращение как следствие желательного, эстетичного, и нежелательного, неэстетичного, вида, зримого фрагмента реальности, оказывались весьма существенными регуляторами нравов и цивилизационных установок. Эволюция отношения к зримому миру и к миру, предназначенному для повышенного внимания, наблюдения, шла рука об руку с эволюцией традиций повседневного обихода, с постепенным уходом от принципов патриархальности, жесткой социальной стратификации и движением в сторону человека и общества современного типа.

### **Неочевидные субъекты восприятия**

Принято считать, что ритуальное действо не имеет зрителей – там есть только участники. Тогда получается, что ритуал не имеет адресата, обращен исключительно внутрь себя? Но ведь очевидно, что это не так. Допустим, люди исполняют ритуальный танец перед охотой. Исполняют не первый раз, хорошо зная все необходимые позы, мизансцены, мимические движения. Никакого переживания новизны тут нет, никакой интриги, никаких переходов от незнания к знанию не наблюдается. И тем не менее участникам ритуала не скучно – и нельзя сказать, что они «просто развлекаются». Ритуал для них – сакральная акция. Люди заняты важным делом, к которому относятся неформально, без автоматизма.

Зачем люди производят ритуал перед охотой, ради чего они делают это дело? Ради того, чтобы охота была удачной. Они в опосредованной форме, с помощью демонстрации неких знаков (в виде, к примеру, масок и оружия) и символических действий, обращаются к внешнему миру – в данном случае к природному универсуму – чтобы убедить его встать на сторону охотников, на сторону племени, нуждающегося в пище. Участники ритуала демонстрируют миру то, чего они от него хотят, и то, чем сами являются.

В то же время участники ритуала адресуются как бы и к своей внутренней сущности борцов с животными, с природой. Они обращаются с закодированным посланием к своей силе, ловкости, меткости, отваге. Они выражают эти качества в символической форме, чтобы эти качества потом проявились в безусловной реальности, в практике охоты.

Люди как бы стремятся вдохновить себя перед охотой, воодушевить, настроить на победу. То есть в процессе ритуала некоторая часть внутреннего «я» участников дистанцируется от «я-целостного». «Я-охотник» локализуется внутри «я-представитель племени». «Я-охотник» превращается в адресат – экстериоризируется и обретает статус элемента внешнего мира, к которому обращен ритуал.

Дело участников ритуала – передача внешнему миру своего важного послания, такого важного, что оно не утрачивает актуальности от многократного повторения. Наоборот, многократность повторения подтверждает его неослабевающую актуальность, существенность для настоящего.

В рассматриваемом случае, как и во многих аналогичных, основная цель – побудить внешний мир слушаться человека, побудить и заставить внутреннее «я-охотника» слушаться своего хозяина. Ритуал несет некое обращение человека ко внешнему миру и к самому себе. Поэтому в потенциале ритуал – это зрелище, которое разыгрывается для внешнего мира, на виду у внешнего мира, обращено к внешнему миру. Природа – вот подлинный зритель подобных ритуалов. Внутренняя сущность участников – еще одно зрительское начало ритуала.

Архаическое сознание исходит из признания внутренней целостности природного мира, взаимосообщаемости его элементов и удаленных друг от друга территорий. На таком понимании мира основана магия. Магические действия предполагают наличие внутренних, невидимых, не ощущаемых на ощупь или на слух связей между разными материальными телами, событиями, пространствами. «У мекленбуржцев считается, что если вы вгоните гвоздь (иногда требуется, чтобы этот гвоздь был выдернут из гроба) в оставленный человеком след, тот охромеет... У южных славян девушка берет землю из-под следов своего возлюбленного и наполняет ею цветочный горшок... Предполагается, что любовные чары подействуют на юношу через посредство земли, по которой он ступал...», – описывает Фрезер действия, с помощью которых человек стремится подчинить себе внешний мир, заставить его быть послушным<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Фрезер Дж. Ф. Золотая ветвь. М., 1983. С. 49.



Речь не идет о том, что внешний мир или какой-то его фрагмент «увидит» действие человека иотреагирует нужным человеку образом. Речь идет о том, что внешний мир почувствует на себе воздействие, которому невозможно сопротивляться, которое невозможно игнорировать. *Такое воздействие на расстоянии, опосредованное воздействие, с помощью символических действий, можно охарактеризовать как энергетическое и символическое воздействие на внутреннюю сущность субъектов внешнего мира.* Вера в реакцию субъектов внешнего мира на магические действия, им адресованные, говорит о понимании внешнего мира как единого организма, вполне осознанно воспринимающего и передающего человеческий message по назначению. *Сознательный и целостный природный организм вместе с принадлежащим ему адресатом магических акций и есть «воспринимающая аудитория».*

Применительно к зрелищной культуре мы, как правило, говорим о зрителях. Хотя во многих случаях зрители являются еще и слушателями, поскольку представление содержит образную ткань, предназначенную не только для зрительного восприятия, но и для слуха. Однако глаза и уши – лишь наиболее очевидные и понятные проводники чувственного восприятия зрелища.

А на самом деле есть и другой, чрезвычайно важный, компонент воздействия – энергетический, адресованный сразу всей психофизике воспринимающего. «Изобретательная постановка, но энергетика никакой», – могут сказать зрители, выходя из театра. «У этого актера потрясающая энергетика!» – так зрители тоже говорят весьма часто. А каких только высказываний об энергетике не услышишь от артистов! «Сегодня у зала чудовищная энергетика»; «Когда половина зала – критики, у зала тяжелая энергетика, играть невозможно»; «Этот новый парень давит всех нас своей энергетикой. Что он делает в кордебалете?» Все это не пустые слова, не метафорические высказывания.

Речь идет о чем-то объективно существующем, но лежащем на границе духовного и физического, рационального, понятного и непостижимого, загадочного, иррационального. Что заставляло лишаться сознания актеров, игравших в спектаклях вместе с великим английским трагиком Эдмундом Кином, вершиной английского исполнительского искусства эпохи романтизма? А ведь партнерами Кина были не впечатлительные барышни, но профессиональные исполнители, мужчины. Видимо, речь следует вести в таких случаях именно об артистической энергетике, воздействующей на тех, кто оказывается в поле ее активности. Партнеры Кина по сцене чувствовали его мощную энергетiku

сильнее, нежели зрители в зале (среди них, впрочем, обмороки случались еще чаще).

То, что мы сейчас называем аудиторией, «посмотревшей» зрелище, представляет лишь сравнительно позднюю модификацию понимания воспринимающего субъекта. Зрительное восприятие получает статус доминанты не сразу, а постепенно, вместе с развитием зрелищных форм, видоизменением их статуса, их функций и вместе с развитием человеческой психологии. В основе основ зрелищной культуры лежит концепция синкретического психофизического воздействия и восприятия, в которых участвует весь организм человека (что может вызывать перепады давления, перемену ритма работы сердца и прочие «чисто физические» реакции наряду с эмоциональными, «чисто духовными»). Синкретическое понимание восприятия подразумевает энергетический обмен воздействующего субъекта и воспринимающего субъекта, – кем или чем бы они не являлись.

Фрезер рассуждает о человеческом отношении к сверхъестественному: «Стремясь к умиротворению сверхъестественных сил, религия признает за богами сознательный и личный характер. Всякое умиротворение подразумевает, что умиротворяемое существо является сознательным и личным, что его поведение несет в себе какую-то долю неопределенности и что рассудительным обращением к его интересам, склонностям и эмоциям его можно убедить изменить свое поведение»<sup>13</sup>.

Однако это самое божество может оставаться не видимым и не достигаемым ни для каких органов человеческого восприятия. А между тем человек продолжает адресоваться к богам, производить ритуальные действия, возносить молитвы и т.д. Потому что главное – достигаемость для самих богов человеческих акций, зрелищ.

Задолго до того, как Шекспир напишет «весь мир – театр», в традиционной культуре будет на подсознательном уровне укоренено представление о мире как о едином зрелищном пространстве, которое доступно для божественного восприятия. Это человеку недостает сил и возможностей всегда видеть и воспринимать деяния богов или бога. Это для человека мир, быть может, слишком велик. Но уж богам-то этот мир вполне соразмерен. Поэтому они – заведомые «зрители» человеческих действий. Это само по себе мощно стимулирует страсть к созданию зрелищ, но и не отрицает права людей пытаться увидеть в окружающей реальности

---

<sup>13</sup> Фрезер Дж. Ф. Золотая ветвь. М., 1983. С. 55–56.

ти косвенные или явные признаки присутствия сверхъестественных сил.

Убежденность в объективном существовании видений, рассказы о явлении людям потусторонних существ, призраков – неотъемлемая часть традиционной культуры. Кстати, западноевропейский театр достаточно долго поддерживает унаследованную от Средних веков и Ренессанса традицию выведения на подмостки фигур всевозможных призраков или посланцев потустороннего мира. Постепенно они поступают в разряд образов популярной развлекательной культуры, однако сохраняются и в большом классическом репертуаре, основанном на шекспировских произведениях.

Когда в начале XIX в. английский трагик Филипп Кембл отказывается от фигуры призрака Банко в «Макбете», это производит настоящий фурор. Кембл тем самым настаивает на том, что сей призрак является исключительно плодом страждущего сознания Макбета, близкого к помешательству от переживания своей вины<sup>14</sup>. Призрак Банко утрачивает статус части окружающего, а стало быть, зримого мира.

Эпоха рационализма и классицизма, а позже эпоха критического реализма, детерминизма и психологического подхода к человеческим проявлениям резко сужают границы явлений, допустимых для серьезного сценического зрелища. Но человечество продолжает испытывать потребность в зрелище потустороннего мира. И тогда на помощь приходит массовая культура, игнорирующая сам принцип стремления к достоверности и реализму. Современный человек охотно созерцает образы того, во что желал бы поверить, несмотря на все доводы науки и в физическом присутствии чего нас стремится уверить богатая ухищрениями экранная культура. Человечеству далеких эпох было проще – оно постоянно ощущало присутствие потустороннего, надчеловеческого, и в своих действиях исходило именно из этого.

Что такое жертвоприношение и почему сама акция принесения жертвы, как правило, обрастает некими символическими действиями, не несущими в себе прямой функциональности? Это зрелище, адресованное богам. Помимо предоставления им жертвы как таковой обязательно имеет место факт символического послания от имени людей богам.

---

<sup>14</sup> *Joseph W. Donohue. Dramatic Character In The English Romantic Age. Princeton. 1970. P. 261.*

Из чего состоят ритуалы, обряды и прочее? В каждом ритуале есть некая прямая, конкретная «расшифровка» его составляющих, некий подразумеваемый смысл и цель. И есть символические акции, некий знаковый ряд, образная материя, которые, как правило, избыточны и превышают то количество значимых действий, которое необходимо для строгого выражения самого значения ритуала. Из этого «избыточного» пласта ритуалистики и развивается сам принцип бескорыстного создания зрелищной формы, сугубо эстетического содержания, обладающего вектором направленности во внешний мир.

Для кого предназначались античные праздничные игры, Олимпийские игры, агональные зрелища, а впоследствии театральные действия? Не только для очевидных, физически присутствующих зрителей, но, думается, и для богов. Так сказать, «с учетом» присутствия вездесущих богов, взирающих на человечество с Олимпа. Форма античного театра напоминает широкую чашу, сращенную с природным ландшафтом и раскрывающуюся вверх, в направлении неба, в направлении сакральной выси.

Почему в эпоху Средневековья были столь распространены уличные зрелища? Почему так любили устраивать представления на городской площади? Почему на ярмарках? Почему в храмах?

Зрелище словно стремилось в пространства, сосредоточивающие ненормированное количество потенциальных зрителей. Зрелище стремилось к центрам человеческой активности, к местам, где ощущается божественное присутствие или средоточие энергетической активности большого мира.

Почему не только в народном испанском театре в эпоху Ренессанса, но и в «Глобусе», и в ряде аналогичных театров, расположенных в дождливом Лондоне, не было крыши как таковой? Почему так долго сохраняется пристрастие зрелищно-театральной культуры к представлениям на открытом воздухе?

Помимо социальных причин, помимо традиций (уходящих в глубь истории человечества, в те времена, когда прямые зрелищные обращения к внешнему миру имели своей целью физическое выживание человеческой общности), у человека проявлялась потребность в максимальном расширении потенциальной воспринимающей аудитории. Пространство должно было быть удобным для живых людей, которые не собирались изначально становиться зрителями представления, но могли в любой момент решить ими стать. Пространство должно было сохранять откры-

тость и для богов (или бога), и для покойных, которые покинули этот мир физически, но остались его воспринимающей аудиторией, ведут наблюдения за действиями живых.

Театр, как и другие виды зрелищной культуры, подразумевает желательность собственной доступности для взоров всего мира, для божественной вселенной. И пока идея сакральности универсума сохраняет актуальность для человеческого сознания, театр не может уйти полностью под крышу и в замкнутый интерьер.

Пути к роли воспринимающего должны быть максимально открыты. А сами зрители, воспринимающие, словно должны иметь возможность реализовать свое право стать зрелищем для бога и прочих обитателей потустороннего мира. Как говорится, «Бог все видит» – но все-таки проще ему смотреть и видеть, если зрелище вынесено на какое-то открытое пространство.

Хроническое ощущение себя объектом зрелища для всевышнего, видимо, входило в христианское самоощущение и рождало размышления о желательности и нежелательности божественного восприятия. Изначально низкий статус земного тела в контексте христианского этико-эстетического миропонимания был поводом постоянных рефлексий о доступности всех его проявлений для глаз Всевышнего. Норберт Элиас в исследовании «О процессе цивилизации» неоднократно цитирует фрагменты средневековых и ренессансных трудов, подтверждающих актуальность восприятия человека как постоянного объекта внимания, зрелищного объекта для Бога, потусторонних существ, умерших. «Хорошо воспитанный человек никогда не должен без необходимости обнажать те члены, с которыми природа связала чувство стыда. Если к тому принуждает необходимость, то делать это нужно с соблюдением приличий, стеснительно, даже там, где нет свидетелей. Ведь ангелы есть повсюду... А им нет ничего любезнее в мальчишке, чем стыдливость как руководительница и хранительница приличного поведения», – пишет Эразм Роттердамский в 1530 г.<sup>15</sup>

В «Отелло» Шекспира показательно рассуждение Эмилии о границах верности мужу. Дездемона спрашивает ее, верит ли она в то, что среди женщин есть изменницы мужьям.

---

<sup>15</sup> Роттердамский Э. De civilitate morum puerilium. 1530. Цит. по: Норберт Э. О процессе цивилизации: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 199.

*Дездемона*

.....  
Скажи, Эмилия, ты допускаешь,  
Что среди замужних женщин могут быть  
Обманщицы такие?

*Эмилия*

Допускаю.

*Дездемона*

Могла бы ты в обмен на целый мир  
Так поступить?

*Эмилия*

А вы б не поступили?

*Дездемона*

Как перед богом, я бы не могла!

*Эмилия*

Я тоже не могла бы перед богом.  
Но где-нибудь в потемках – отчего же!<sup>16</sup>

Эмилия, со своим обыденным сознанием, определяет границы божественного видения, полагая, что не всегда может пребывать в поле зрения господ. Всегда быть в приватной жизни объектом божественного внимания крайне обременительно. Практически это подразумевает доступность приватной жизни для восприятия Бога, а стало быть, отсутствие приватности как таковой. (Собственно, приватности в современном качестве человеческое общество не имело вплоть до разрушения подлинной безотчетной веры в присутствие Всевышнего, – но это проблема, требующая отдельной статьи.)

Но неужели вместе со спонтанной секуляризацией сознания все-таки формируется примат земного зрителя и, стало быть, реализуется риск абсолютной утраты зрительской аудитории?

Как интерпретировать спектакль, который разыгрывают сами для себя члены одной семьи на Новый год или гости вместе с хозяевами? Или коллеги, в свободное от работы время? Или обитатели усадьбы, составляющие маленькое светское общество? Ужесточим условия. Допустим, во всех случаях нет ни од-

---

<sup>16</sup> Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 395–396.

ного прямого зрителя. Все играют какие-либо роли. Значит ли это, что представление нельзя классифицировать как зрелище?

Склоняюсь к мнению, что подобные представления все равно являются зрелищами. Равно как и бал, как и современная «тусовка», как и репетиция, где нет посторонних, не участвующих в происходящем. Просто во всех этих случаях позиция активного участника и позиция зрителя совмещаются в одном человеке.

Зачем люди разыгрывают нечто, хотя на них никто не смотрит со стороны? Но ведь они-то смотрят на свое представление и друг на друга изнутри зрелища. Они переживают свое и чужое поведение, свои и чужие роли, свои и чужие образы, составляющие ту «вторую реальность», ту условную реальность, обладающую неким семантическим кодом, частью которой сами являются.

Человек, который появляется на балу, появляется там не только для того, чтобы себя показать, – он активно смотрит на других, он поглощает увиденное и услышанное, усваивает, интерпретирует всё и всех как некий текст, как некое содержание.

*Реальность зрелища может мысленно подвергаться сегментированию со стороны ее активных субъектов. Участники зрелища могут совмещать в себе несколько позиций или чередовать разные позиции по отношению к тем или иным «сегментам» зрелища. Если субъект активно участвует в создании какого-либо зрелищного послания, направленного вовне содержания, – это не значит, что такой субъект не в состоянии одновременно быть и воспринимающим, т.е. читателем смысла зрелища, потребителем, интерпретатором послания. Эти роли не взаимоисключают друг друга.*

Объектом внебудничного внимания человека может стать и статичный предмет или совокупность материальных зримых явлений, расположенных в единой пространственной среде, которая потенциально доступна для тактильного воздействия индивида. Поэтому к зрелищной культуре относятся не только процессии с участием людей и предметов, но и всевозможные неподвижные экспозиции, в том числе предметов с доминирующим скульптурным или изобразительным началом. Принцип восприятия зримого явления, представляющего некое формально-содержательное послание потенциальной аудитории, оказывается решающим.

Неслучайно, рассуждая о симбиозе театрального и изобразительного, Н.В. Брагинская описывает древнегреческие процессы с участием сакральных вещных атрибутов божеств и кукол человеческого роста, изображающих героев греческой мифоло-

гии: «Среди прочего спальный чертог Елены Прекрасной, причем манекены в чертоге были облачены в “настоящие” золотые хитоны и украшены драгоценностями»<sup>17</sup>. Пишет исследователь и о традиции театрализованной демонстрации картины: «Художник не снимал покрова со своей картины и не показывал ее зрителям пока не позвал трубача и не поручил ему сыграть боевую песнь... Одновременно с ее звуками, мужественными и устрашающими, – таков голос труб, сопровождающих стремительное выступление гоплитов – картину открыли: перед глазами зрителей предстал воин. Звуки песни сделали облик воина, готового схватиться с врагом, еще более живым»<sup>18</sup>.

Н.В. Брагинская обращает внимание на то, что «представления стоячих и подвижных автоматов Герон называет термином “эпидейксис” (Pheum.37, 191, Autom. IV, 4; XXI, I, ср. Pneum. I, proem.). Этот же термин служит для описания представлений, производимых скульптурными группами при помощи воздуха, дыма, воды или пара.

А между тем “эпидейксис” – это термин и для зрелища пантомимической пляски, и для представления рапсода, и для представления «напоказ» произведений искусства на общегреческих празднествах. Другими словами, термин “эпидейксис” не желает различать театральное и изобразительное искусства»<sup>19</sup>.

Традиционные музейные экспозиции, а также формы хепенинга, динамических инсталляций, самые разные вариации contemporary art являются частью зрелищной культуры, не будучи театром как таковым. Наличие в реальном трехмерном пространстве зримого предмета, наделенного небытовой семантикой, вполне достаточно, чтобы возник факт зрелища. Акцент на объективно неустранимом факте зрелищности и делают мастера эпатажа, подобные Марселю Дюшану, когда экспонируют вещи, по всем параметрам принципиально не подходящие для эстетического восприятия в традиционном смысле.

Собственно театральную культуру отличает от зрелищной неперемнная синхронность процесса воплощения формы во внешнем мире и ее восприятия. Театр существует только в момент

---

<sup>17</sup> Брагинская Н.В. «Театр изображений»: О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). М., 1979. С. 44.

<sup>18</sup> Там же. С. 47.

<sup>19</sup> Там же. С. 55.



своего воплощения, сознательного и намеренного или бессознательного и случайного.

Но не для всех форм зрелищной культуры условие синхронности созидания зрелищной формы и ее восприятия аудиторией является обязательной. (То же самое относится к визуальной культуре, которая в ряде случаев вообще не способна на эту синхронизацию, как, например, кинематограф или фотография. Прямой телеэфир есть стремление вернуться к театральной синхронизированности создания предмета зрелища и восприятия. Однако телевидение подразумевает отсутствие единой пространственной среды, объединяющей в некое материально-пространственное целое аудиторию и предмет внимания.) Все сказанное выше побуждает отметить, что повседневная жизнь человека полна зрелищами, намеренными и непроизвольными, которые то и дело перебивают рутинное течение обыденности и создают между внешним миром и воспринимающим индивидом поле взаимобмена эстетическими содержательными мотивами. Те, кто никогда не ходит в театр, не являются воспринимающей аудиторией профессионального искусства. Однако нельзя утверждать, что они принципиально чужды зрелищной культуры.

*Л. Сараскина*

**Пряное, пьянящее, с запахом тлена.  
Кровь как быт русского вольнодумца**

Когда легендарную Веру Засулич, стрелявшую в петербургского полицмейстера генерала Трепова и тяжело ранившую его двумя pistolетными выстрелами, судимую уголовным судом, а затем оправданную присяжными заседателями и выпущенную на свободу, возбужденная толпа подхватила на руки и понесла к дому пострадавшего, по стихийной демонстрации был открыт огонь: были убитые и раненые.

Когда динамитчик Степан Халтурин, под видом мастерского нанявшийся выполнять ремонтные работы подвальных помещений Зимнего дворца, приготовил и взорвал мину под столовой царя, взрывом были уничтожены десятки солдат караульного помещения и несколько человек из дворцовой прислуги.

Когда бомбометатель Рысаков на Екатерининском канале в С.-Петербурге бросил свой сверток под ноги лошадям царского кортежа, были убиты не только лошади, но и два казака из сопровождения и случайный прохожий – мальчик, тащивший на салазках корзину с провизией.

Когда банда экспроприаторов, руководимая Кобой-Сталиным, совершала вооруженное нападение и экспроприацию денег Государственного банка в Тифлисе во время их перевозки, от взрыва десятка бомб на Эриванской площади погибло трое и было ранено более пятидесяти человек.

Меня всегда мучил вопрос: известны ли имена этих случайно пострадавших людей? Занимались ли их судьбой историки-исследователи, литераторы-биографы или статистики? Интересовались ли роковым – для жертв перечисленных терактов – стечением обстоятельств философы, публицисты или, что особенно интересно, правозащитники?

Знаю наверняка: нет, никто и никогда *случайными* жертвами у нас не занимался, хватало «законных». Разве вот однажды обратили внимание, что убийце, пришедшему с топориком на заранее спланированную акцию, помимо своего объекта подвернулась под руку случайно здесь оказавшаяся беременная дуручка, а потом еще один дурачок вознамерился было вину за чужое преступление взять на себя, а после – мать преступника ума лишилась и умерла с горя. Так что вместо одной, «законной», жертвы образовалось пять – если считать также и неродившегося младенца. Подвела арифметика – правда, только в этом одном конкретном случае.

Что касается прочих – будь то романтическая Вера или зловещий Коба, – их такая арифметика нимало не смущала: они одинаково (именно одинаково!), «дерзнули» и через закон (при всей несоизмеримости вины) переступили.

Какое-то время казалось: нет уж, на такой крючок никто, ни за что, никогда уже не попадет. Наглопались цифр – вместе с кровью, лагерной пылью и прахом безымянных могил. Не соблазнятся более ни романтикой бомбометательства, ни вожделием «последнего, главного убийства», ни демонической Красотой святого мщения в виде теракта. Разобрались и в «крови по совести», и в наполеоновском «право имею» (которое в родной стране лишилось своего люциферского блеска и предстало сплошным свинством, хамством и жлобством), и в заманчивой, но такой обманчивой арифметике.

Но – нет. Снова порченая кровь русского либерал-радикализма, который в своих последних пределах смыкается с леворадикальной революционностью, лихорадит мозг, а воспаленный мозг дергает истощенные нервы. Сердце, отравленное героинкой, душа, наркотизированная пафосом борьбы, бредит Савинковым и Желябовым, Каляевым и Гриневицким, военной демократией и краснопресненскими баррикадами...

## 1.

Впрочем, проще всего возражать анониму – тут тебе и безоглядный полемический простор, и ничем не стесненное чувство

собственной правоты, и неуязвимость личной позиции. Но когда речь идет о человеке, которого травили и гнали, мучали арестами и допросами, человеке бескомпромиссной судьбы и безусловной личной смелости, граничащей с безрассудством? Об одаренной, образованной и не очень счастливой женщине?

Да, вступать в полемику по поводу идеалов политической борьбы с ней, Валерией Новодворской, – дело неблагодарное.

Ведь это она в 15 лет требовала послать ее добровольцем во Вьетнам, а в 19 – организовала подпольную студенческую группу из 10 человек для подготовки вооруженного восстания против брежневского режима. Это она разбрасывала листовки во Дворце съездов в День Конституции в 1968 г., за что была арестована и помещена в психиатрическую спецтюрьму. И в то время, пока ее сверстницы выходили замуж, рожали детей, устраивали свой быт или защищали диссертации, она подвергалась многократным арестам, объявляла голодовки, содержалась в тюрьмах и психиатрических лечебницах. Короче, жила жизнью профессионального революционера в условиях тоталитарного строя.

Следовало бы, наверное, испытывать к Валерии Ильиничне Новодворской чувство благодарности – ведь в каком-то смысле она боролась с «проклятым режимом», не щадя молодости и здоровья, и делала это вместо других, здоровых и благополучных. Но даже если ею руководили семейные гены революционизма, если зов предков, старых большевиков-подпольщиков, гнал ее прочь от обыденности, все равно: свой выбор она сделала сама, по своей доброй воле, а не идя навстречу пожеланиям обывательской массы или будучи уполномочена западными спецслужбами. Именно за это Валерия Новодворская и презирает всех тех, кому чужд пафос героизма и самоотречения.

«Я же не могла предположить, будучи верным последователем Софьи Перовской, Александра Ульянова и Германа Лопатина, – пишет она в своей книге “По ту сторону отчаяния”, – что всем все до лампочки именно при капитализме и что это и есть нормальный порядок вещей! Если бы я родилась где-то в 1917-м или даже в 1905 году, никакой трагедии бы не было. “Оптимистическая трагедия” Вишневского – это же пастораль! Разве умереть от руки врагов на руках друзей – это несчастье? Это же мечта каждого настоящего большевика, и здесь я большевиков понимаю и с ними солидаризируюсь. Попытка пойти против течения в 20, 30, 40-е годы не привела бы меня к личной трагедии. ВЧК или НКВД действовали оперативно и радикально. Причем обе стороны были бы довольны: НКВД уничтожил бы одного под-

линного врага народа среди мириад мнимых, а я бы обрела судьбу из моей любимой (до сих пор!) песни: “Ты только прикажи, и я не струшу, товарищ Время, товарищ Время”. Уже одна только любимая песня меня выдает с головой. Павке Корчагину она бы пришлась по вкусу... И вкусы-то у нас одинаковые! То ли сработали гены прадедушки – старого эсдека, основателя смоленской подпольной типографии, уморившего своим беспутным поведением отца-дворянина, помещика и тайного советника, и женившегося в Тобольском остроге на крестьянке, получившей образование и ставшей революционеркой; то ли сказались хромосомы дедушки – старого большевика, комиссара в коннице Буденного; а может быть, сыграл свою роль и пращур из XVI века, Михаил Новодворский, псковский воевода при Иоанне Грозном, убитый на дуэли князем Курбским за попытку встать на дороге, не дать уйти в Литву (однако не донес по инстанциям!)... Словом, мои мирные родители взирали на меня, как на гадкого утенка. Однако мой большевизм был абсолютно неидеологизированного характера. Белые мне нравились не меньше красных. Главное – и те, и другие имели великую идею и служили России...

Я очень рано стала примериваться, где бы поставить свою баррикаду...»<sup>1</sup>

Самое главное – баррикада, пафос борьбы, а с кем – время покажет. Враг найдется сам.

В нашем литературном обиходе – с подачи буревестников революции – прекрасно прижились и пользуются неизменным успехом поэтические клише, клеймящие терпеливых обывателей и напуганных мещан. «Глупый пингвин робко прячет тело жирное в утесах», «Им, гагарам, недоступно наслажденье битвой жизни...» Испытывая симпатию к этим охаянным птицам, не могу не заметить, какой солидный вклад вносит Новодворская в обличительный лексикон радикал-революционера. Так называемые простые люди и их жизнь – «бесмыслица, коровья жвачка повседневности, привычное рабство, растительное существование». Люди интеллигентской мысли и сам стиль русской жизни – «трясина, запах гнили, болотные огни... Личность утонула, ее тащит вниз, и вот этот-то последний миг – судорожные попытки ухватиться за соломинку, обезумевшие глаза, животные вопли страха, отвратительное чавканье топи над головой и пузыри на поверхности»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Новодворская В.И.* По ту сторону отчаяния. М., 1993 (Серия «Время. События. Люди»). С. 230.

<sup>2</sup> Столица, 1992, № 14.

Таким видит В. Новодворская и мир Достоевского.

«Не следует думать, что к 1967 году я плохо знала Чехова, Достоевского, Гаршина, Тургенева. Я их отлично знала, но не считала своими. Это было “чуждое мне мировоззрение”. Рефлексии во мне было не больше, чем в д'Артаньяне или в Робин Гуде. И сейчас, когда я пишу эти строки, эти фольклорные личности для меня важнее и роднее братьев Карамазовых, князя Мышкина и Лаевского с Ивановым. Ну и Бог с ним! Спасибо большевикам за мое гражданское воспитание. В сущности, они восстановили в России культ добродетелей Рима: Отечество, Честь, Долг, Слава, Мужество. Со щитом или на щите – и никаких сантиментов. Человек и гражданин – это синонимы. Хорошо бы это осталось нам на память об СССР, но ведь даже в 1965 году такие идеи были уже антиквариатом»<sup>3</sup>.

Да, русская действительность и запечатлевший ее русский классический роман в полной мере соприкоснулись с людьми слабыми, маленькими и даже ничтожными, с теми, которым больно и страшно. Дерзнув хоть в малом заявить свою волю, они мучились сомнениями и колебаниями, совестились и каялись. Русская литература вообще, и Достоевский в частности, эта, по В. Новодворской, секта интеллигентов, «болтливых, как старые бабы, и бесплодных, как евнухи», действительно занималась человеком, которому плохо.

## 2.

Но ради кого старается Новодворская в своем революционном порыве? Ведь сильным и благополучным она и сама не больно-то нужна. Значит, все-таки ради слабых и тщедушных, обреченных на растительное существование, тех самых «маленьких человечков»? Но они не борцы, не герои. И если даже отвлечься от мысли, что, несмотря на свою ничтожность, не уполномочивали бороться за свое светлое будущее ту же Новодворскую, остается еще одна неподъемная проблема: после всех битв и сражений, а также после окончательной победы сил революции так или иначе наступают будни, та самая коровья жвачка повседневности. При этом люди, может быть, и осчастливленные борцами, все равно будут тянуть свою лямку: обзаводиться семьями, бытом. То есть кончат трясиной, если выразаться языком Новодворской.

---

<sup>3</sup> *Новодворская В.И.* По ту сторону отчаяния. М., 1993 (Серия «Время. События. Люди»). С. 239.

За что же их так презирать, так оскорбительно третировать? Ведь выбор простой, обыденной жизни – это их свободный выбор, и в этом смысле он равноценен выбору, сделанному Новодворской.

Но бунтарское чистоплюйство, но шумное, назойливое, кичливое презрение к малым делам в практической, повседневной жизни, но истерическое неприятие положительных основ бытия – разве не этот тотальный нигилизм стал предтечей, а потом и мотором большевизма, с которым столь неистово сражается Новодворская?

Задолго до Новодворской, в 1926 г., соколы ленинско-сталинской идеологии, ненавидевшие автора «Бесов» за то, что он до последних глубин понял их сущность, предприняли громкую попытку реабилитировать Нечаева. «Попытка умышленного извращения исторического Нечаева и нечаевского движения, данная Достоевским в его романе “Бесы”, является самым позорным местом из всего литературного наследия “писателя земли русской” с его выпадами против зарождавшегося в то время в России революционного движения», – писал автор специальной брошюры, выпущенной издательством «Московский рабочий»<sup>4</sup>.

Как будто идя по следу вождя революции, для кого «Бесы» были «реакционной гадостью», повторяет свой приговор и В. Новодворская: «Достоевский совершил великий грех – он оклеветал революцию, он оболгал, опозлил ее в “Бесах”, он, словно мародер, отнял у казненных за землю и волю то, чего у них и враги не отнимали: имя в потомстве, бессмертие, честь. Нечаев – это был тот же Раскольников революции, но “Бесы” – пасквиль не на нечаевщину. Роман оскверняет прах Желябова, Перовской, Млодецкого. В российском болоте били чистые родники – от Радищева до Каляева»<sup>5</sup>. «Достоевский унизился до грубых памфлетов на революционеров и раблепных писем Романовым. Эти черты деятельности Достоевского после возвращения его с каторги не могут вызвать ничего, кроме возмущения и негодования и, если бы ими ограничивалась его деятельность, – интерес к ней должен бы быть равен интересу к деятельности немалочисленных идейных прислужников торжествующей буржуазии, т.е. приближаться к нулю», – так писал в 1934-м победивший сталинизм, прикрывшись зонтиком издательства «Academia»:

<sup>4</sup> Гамбаров А. В спорах о Нечаеве. К вопросу об исторической реабилитации Нечаева. М., 1926. С. 31.

<sup>5</sup> Новодворская В.И. По ту сторону отчаяния. М., 1993 (Серия «Время. События. Люди»). С. 248.

печатался 3-й том писем Достоевского, и под таким «конвоем», сквозь зубы его выпускали в свет<sup>6</sup>.

Пересмотр революционной деятельности Нечаева и его историческая реабилитация были выдвинуты партийными историками сталинского типа как ближайшие задачи исторической науки; смысл такой реабилитации виделся прежде всего в том, чтобы победоносно завершившееся революционное сражение опознало и осознало своих провозвестников и первопроходцев. Нечаев, политический провокатор, авантюрист и маньяк, был объявлен предтечей – народным героем, пионером русского большевизма. «Созданная Нечаевым партия “Народной расправы” в истории революционной борьбы являлась первой попыткой организации боевой революционной партии, строго законспирированной и централистически построенной от верха до низу, представлявшей собою в зародыше как бы схему современной развернутой организации»<sup>7</sup>. В угаре победы автор сделал сенсационное и крайне рискованное признание: «Все, что рисовалось Нечаеву в ту отдаленную эпоху, но что, в силу исторически не зависящих от него причин, не было достаточно обосновано, – все это нашло свое глубочайшее и полное воплощение в методах и тактике политической борьбы Российской Коммунистической Партии на протяжении 25-летней ее истории»<sup>8</sup>.

Такое признание отнюдь не было ни хвастовством, ни преувеличением. Знаменитый историк М.Н. Покровский писал в 1924 г.: «В конце 60-х годов складывается в русских революционных кружках план, который впоследствии сильно осмеивался меньшевиками и который реализовался букву в букву 25 октября старого стиля 1917 г., – план *назначенной* революции. Этот план назначенной революции, правда, в очень наивных формах, *появляется у нас впервые в нечаевских кружках*»<sup>9</sup>.

Нет ничего удивительного в столь невыгодном для В. Новодворской родстве и сходстве. «Странные сближения» лишней раз подтвердили: смотреть в зеркало «Бесов», в силу его уникальной оптики, невыносимо для людей, больных одной болезнью, одержимых одним недугом, даже если отражающиеся в нем

---

<sup>6</sup> *Достоевский Ф.М.* Письма. Т. III. От издательства. М.; Л., 1934. С. 1.

<sup>7</sup> *Гамбаров А.* В спорах о Нечаеве. К вопросу об исторической реабилитации Нечаева. М., 1926. С. 11.

<sup>8</sup> Там же. С. 146.

<sup>9</sup> *Покровский М.Н.* Очерки по истории революционного движения 19 и 20 вв. М., 1924. С. 64.



считают друг друга смертельными врагами. Независимо от направленности политических фобий их роднит общая гримаса ненависти – при одном лишь упоминании о страшном уродце, маньяке политического честолюбия, на которого так не хочется быть похожим... И В. Новодворская, как и многие до нее, на ком «шапка горит», торопится откреститься, отмежеваться и дать отпор: мы – не такие, какими изобразил нас Достоевский; не мы – прототипы бесов; те, кого показал Достоевский, не имеют с нами ничего общего.

### 3.

Между тем в серии статей и интервью, публиковавшихся в течение двух десятилетий в самых разных СМИ, В. Новодворская, укорененная в печальной традиции радикал-революционерка, провозгласила крестовый поход идей.

Я бы погрешила против истины, если бы заподозрила вождя похода в намерении все-таки куда-нибудь прийти. Никакого светлого будущего – надо отдать должное агитатору крестового похода – она не обещает. Не обещает даже мало-мальски спокойной, мирной жизни («нам все равно не жить на кухнях, но не ужиться и в супермаркетах»). Всех тех, кто готов соблазниться, она прельщает романтикой дальних дорог, приключениями, столь же увлекательными, сколь и опасными. Но, несмотря на несколько неожиданный для неконформиста-идеолога новых крестовых походов комсомольско-молодежный пафос, в походном марше отчетливо различимы три-четыре знакомые мелодии.

Первая из них – «мы проповедуем любовь священным словом отрицанья». Что отрицают современные нигилисты, трубадуры крестовых походов? Да все то же самое, что и когда бы то ни было: семью, «прозаическую» любовь («секс с разговорами»), кухонное диссидентство, нравственную рефлексию интеллигентов, слабых, негероических персонажей отечественной литературы (Достоевский с Чеховым здесь особенно провинились), саму Россию с ее смирением и терпением. Короче говоря, «тут все обречено и приговорено. Россия, как она есть, не имеет будущности» («Бесы», Кармазинов).

Недорога и сама жизнь. И этот мотив громче всего, с маниакальной повторяемостью и подчеркнутой бесшабашностью звучит в каждом, буквально в каждом печатном и телевизионном выступлении В. Новодворской.

«Я ощутила радостную уверенность, что ночью меня расстреляют, и очень обрадовалась за народ, до которого теперь дойдет,

что покончить с этой властью можно только революционным, а не парламентским путем».

«Здесь нельзя победить задешево. Очиститься от общей исторической вины перед поколениями казненных и перед сегодняшними жертвами можно только ценой жизни. Меньшей цены я не признаю».

«Рано мы собрались жить, нам еще умирать и умирать».

Собственно говоря, о каких жизнях идет речь? Кому это «умирать и умирать»? Готова ли В. Новодворская заплатить за свободу только своей жизнью или еще и чужой (пусть даже это будут люди из ее партии)?

Да, любимый поэт В. Новодворской Н.А. Некрасов писал: «Дело прочно, когда под ним струится кровь». Но имел-то он в виду право каждого только на свою кровь. А В. Новодворская даже Достоевского обвиняет в том, что не смог достойно умереть. «У Достоевского, – настаивает она, – была возможность утонуть не в болоте – это когда он стоял на эшафоте на Семеновском плацу... Однако кончил великий писатель именно трясиной (Победоносцев, “Бесы”, консерватизм, семья, картеж, “Гражданин”) – вместе со своими героями» (тут все свалено в кучу: семья и картеж – это 1860-е, “Бесы” и “Гражданин” – это начало 1870-х, Победоносцев – это конец 1870-х; так что на «трясину» отведено целых 20 лет жизни Достоевского).

А далее добавляет (уже как будто только по поводу героя): «Ничтожная душа [это Достоевский! – Л.С.], действующая в слепоте и бессознательности, эшафота недостойна, ей каторга в самый раз. Хорошо в этих вопросах разбиралась российская власть. Она удостоила эшафота лишь тех, кто и в самом деле право имел, – народовольцев, эсеров, инсургентов, которые встали выше жалких законов государства и дерзнули сказать по Савинкову: я так хочу»<sup>10</sup>.

Не дай Бог, найдется человек циничный и бесцеремонный и задаст свой подлый вопрос: «Как же это Вы, Валерия Ильинична, при Вашем-то настроении и сиюминутной готовности погибнуть за правое дело, не то что эшафота, но и каторги не сподобились, а пробавляетесь исправительно-трудовыми работами, платите в госбюджет штрафы за уличное хулиганство да еще чай с начальником Лефортовской тюрьмы гоняете? Где же Ваша революционная жертвенность? Или опять власти виноваты – не удостоили Вас эшафота?»

---

<sup>10</sup> Столица, 1992, № 14.

Но я принципиальный противник вопросов жестоких и беспощадных. К тому же искренне верю и в способность, и в готовность В. Новодворской умереть героем. И когда она утверждает, что «здесь нельзя победить задешево», я спрашиваю: Ваша цена? Уверены ли Вы, что хватит на все про все одной Вашей жизни, коли ее Вам не жалко? А если не хватит, на какое количество Вы рассчитываете? И по какому праву на них претендуете? Неужто все эти будущие герои пришли и сказали Вам: вот наши жизни, возьмите их и располагайте ими по своему усмотрению?

Однако вопросам моим, я уверена, суждено оставаться риторическими, ибо В. Новодворская, в сущности, на все это уже ответила – в старых, но не добрых традициях: «Отлично! Революция впереди. Несовершенная революция всегда самая прекрасная». «Я понимаю, что имею право на нее, понимаю, что я не дрожащая тварь».

Заявляя свое исключительное Право на революционное насилие, провозглашая культ силы, взбадриваясь примерами из «героического революционного прошлого», ностальгируя по царубийцам и бомбистам, вынашивая идеалы мятежа, бунта и раскола, Новодворская затевает опасную игру в Большой Террор. Разумеется, пока только идеологическую игру (в том смысле, что она научит, а убивать будет кто-то другой, ее прилежный ученик). Эту игру хочется назвать провокацией – прелюдией к политической реакции.

В свое время (в 1969 г.) Новодворская сочинила стихотворение, посвященное Виктору Ильину, 22 января того же 1969 г. стрелявшему в Л.И. Брежнева. Вооруженный двумя пистолетами и переодетый в милицмейскую форму 21-летний младший лейтенант Советской армии Ильин совершил нападение на правительственный кортеж, въезжавший в Боровицкие ворота Кремля. Спустя три дня в «Правде» было помещено короткое сообщение о провокационном акте – выстрелах, произведенных по автомашине, в которой следовали космонавты Береговой, Николаева-Терешкова, Николаев и Леонов. На самом же деле это была попытка покушения на Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева, который встречался с космонавтами. Свой план Ильин вынашивал год-полтора, еще около месяца ушло на подготовку теракта. В январе он оказался в отпуске, приехал в Москву, где остановился у знакомого милиционера. В день покушения Ильин надел его шинель (хозяин об этом даже не знал), вложил в рукава пистолеты и спокойно прошел к Кремлю. Ильин не знал, в какой машине ехал Брежнев и, пропустив первую машину с охраной, собирался стрелять по следующим двум. Он выпустил

за шесть секунд 16 пуль – все в одну машину (из-за нервного напряжения не успел перенести огонь на вторую), где находились космонавты. Одна пуля попала в водителя, который умер, две ушли в воздух, одна ранила в плечо офицера кортежа, а остальные изрешетили машину. Покушавшегося сразу же схватили и доставили на Лубянку, где уже было человек сто генералов и полковников КГБ во главе с Андроповым.

После следствия, длившегося три месяца, Ильин еще год провел в Лефортово. Дело было закрытое, суд так и не состоялся. Экспертиза в Институте судебной медицины им. Сербского признала Ильина психически больным, и его отправили в Казанскую спецбольницу, где он провел в одиночной палате-изоляторе 18 лет. В 1988 г. его перевели в ленинградскую больницу, а спецрежим заменили обычным строгим режимом. После выписки Ильин еще около года прожил в больнице, так как ему было некуда и не к кому податься. Позже он получил вторую степень инвалидности, квартиру и пенсию. Сегодня Виктор Иванович гуляет по городу, собирает грибы в лесу, варит варенье, читает книги, смотрит телевизор и сам дает интервью. Он ни о чем не жалеет и единственное из-за чего страдает – что убил человека и что десятки невинных людей тогда пострадали из-за него.

Кажется, Новодворская, отметившая событие стихотворением «СВОБОДА. Юноше (В. Ильину), стрелявшему в Брежнева, посвящается», ни о ком не пожалела. Стихотворение распространялось по Москве в списках, и его посвящение было не меньшим вызовом, чем сам текст.

Свобода плакать и молиться,  
Высмеивать и отрицать,  
Свобода жаждою томиться,  
Свобода жажду утолять.

Свобода радости и горя,  
Свобода сжечь все корабли,  
Свобода удалиться в море,  
Отказываясь от земли.

Свобода ниспровергнуть стены,  
Свобода возвести их вновь,  
Свобода крови, жгущей вены,  
На ненависть и на любовь.

Свобода истерзаться ложью,  
Свобода растоптать кумир –  
По тягостному бездорожью  
Побег в неосвященный мир.

Свобода презирать и драться,  
Свобода действовать и мстить,  
Рукою дерзкой святотатца  
Писать: не верить, не кадить.

Свобода в исступленье боя  
Традиций разорвать кольцо  
И выстрелить с глухой тоскою  
В самодовольное лицо.

Свобода бросить на допросах  
Тем, чье творенье – произвол,  
В лицо, как склянку купороса,  
Всю ненависть свою и боль.

Свобода в мятеже высоком  
Под воплей обозленных гром  
Уйти, как прожил, – одиноким  
Еретиком в гордецом.

Свобода у стены тюремной,  
Повязкой не закрыв лица,  
Принять рассвета откровенье  
В могучей музыке конца.

В девяти строфах стихотворения слово «свобода» употреблено 17, а с заголовком 18 (восемнадцать!) раз, и эта свобода горяча, величественна, патетична. Не названо только два качества свободы – свободы *не убивать* неповинных, *случайных* людей и свободы этих людей не умирать от *случайных* пуль. «Еретик и гордец» Ильин спустя 18 лет жалел об убитом водителе. Но Новодворская о нем даже не упомянула, согласно революционному принципу «лес рубят – щепки летят». К тому же, по ее мировоззренческой установке, застреленный шофер не достоин ни жалости, ни упоминания: наверняка носил погоны, наверняка служил в «конторе». Ее реакция скорее всего была бы похожа на известный школьный анекдот: «Почему Ильин, стрелявший в Брежнева, промахнулся? – Все рвали у него из рук пистолет: “Дай мне, дай мне стрельнуть!”».

#### 4.

Среди имен, любимых Новодворской, – имя народовольца-террориста И.О. Млодецкого. И, наверное, она помнит о письме 25-летнего писателя Всеволода Гаршина М.Т. Лорис-Ме-

ликову от 21 февраля 1880 г. по поводу казни народовольца И.О. Млодецкого, назначенной на следующий день. А днем раньше, 20 февраля 1880 г., Млодецкий совершил покушение на главного начальника особой «Верховной распорядительной комиссии по охране государственного порядка и общественного спокойствия» графа М.Т. Лорис-Меликова. В знак протеста против административного произвола И. Млодецкий выстрелил в диктатора, но промахнулся. В тот же день было произведено следствие, на 22 февраля назначена казнь. Приговор стал известен в городе. Желая спасти Млодецкого, Гаршин 21 февраля обратился с письмом к Лорис-Меликову и накануне казни явился к нему, умоляя пощадить осужденного. Заступничество Гаршина, разумеется, успеха не имело, и Млодецкий был казнен. В связи с этим душевные страдания Гаршина чрезвычайно обострились и перешли в психическое заболевание, от которого ему удалось оправиться лишь через полтора-два года.

«Ваше сиятельство, – обращался Гаршин к графу Лорис-Меликову, счастливо избежавшему пули Млодецкого, – простите преступника! В Вашей власти не убить его, не убить человеческую жизнь (о, как мало ценится она человечеством всех партий!) – и в то же время казнить идею, наделавшую уже столько горя, пролившую столько крови и слез виновных и невинных. Кто знает, быть может, в недалеком будущем она прольет их еще больше. Пишу Вам это, не грозя Вам: чем я могу грозить Вам? Но любя Вас, как честного человека и единственного могущего и мощного слугу правды в России, правды, думаю, вечной. Вы – сила, Ваше сиятельство, сила, которая не должна вступать в союз с насилием, не должна действовать одним оружием с убийцами и взрывателями невинной молодежи. Помните растерзанные трупы пятого февраля, помните их! Но помните также, что не виселицами и не каторгами, не кинжалами, револьверами и динамитом изменяются идеи, ложные и истинные, но примерами нравственного самоотречения. Простите человека, убивавшего Вас! Этим Вы казните, вернее скажу, положите начало казни идеи, его пославшей на смерть и убийство, этим же Вы совершенно убьете нравственную силу людей, вложивших в его руку револьвер, направленный вчера против Вашей честной груди. Ваше сиятельство! В наше время, знаю я, трудно поверить, что могут быть люди, действующие без корыстных целей. Не верьте мне, – этого мне и не нужно, – но поверьте правде, которую Вы найдете в моем письме, и позвольте принести Вам глубокое и

искреннее уважение Всеволода Гаршина. Подписываюсь во избежание предположения мистификации»<sup>11</sup>.

К письму была приписка: «Сейчас услышал я, что завтра казнь. Неужели? Человек власти и чести! умоляю Вас, умиротворите страсти, умоляю Вас ради преступника, ради меня, ради Вас, ради государя, ради Родины и всего мира, ради Бога»<sup>12</sup>.

Гаршина не услышали, как и год спустя, перед судом и казнью первомагистров, не услышали Льва Толстого, который также просил помиловать цареубийц во имя идеалов добра и любви.

Но была все же и другая сторона дела – Лорис-Меликов. За неделю до покушения, 14 февраля 1889 г. он выступил с воззванием «К жителям столицы», в котором изложил программу действий Комиссии «в борьбе с преступными проявлениями, разрушающими основные начала гражданского порядка, без которого немислимо развитие никакого благоустроенного государства». Речь шла о «ряде неслыханных злодейских попыток к потрясению общественного строя государства и к покушению на священную особу государя императора»<sup>13</sup>. То есть покушение на Лорис-Меликова имело превентивный характер. Убийца стрелял не в наказание за жестокость «диктатора» (Лорис-Меликов, даже по оценке Гаршина, – человек честный и слуга правды), а по самому намерению навести в государстве порядок и пресечь террор.

<sup>11</sup> *Гаршин В.М.* Избранные письма 1874 – 1887 гг. // Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / Сост. В.И. Порудоминский. М., 1984. С. 400.

<sup>12</sup> Там же. Гаршин «ворвался к одному высокопоставленному лицу в Петербурге, добился, что лицо это разбудили, и стал умолять его на коленях, в слезах, от глубины души, с воплями раздиравшегося на части сердца о снисхождении к какому-то лицу, подлежавшему строгому наказанию. Говорят, что высокое лицо сказала ему несколько успокоительных слов, и он ушел. Но он не спал всю ночь, быть может, весь предшествовавший день; он охрип именно от напряженной мольбы, от крика о милосердии, и, зная сам, что, по тысяче причин, просьба его дело невыполнимое — стал уже хворать, болеть, пил стаканами рижский бальзам, плакал, потом скрылся из Петербурга, оказался где-то в чьем-то имении, в Тульской губ<ернии>, верхом на лошади, в одном сюртуке, потом пешком, по грязи доплелся до Ясной Поляны, потом еще куда-то ушел, словом поступал “как сумасшедший”, пока не дошел до состояния, в котором больного кладут в больницу» (*Успенский Г.И.* Смерть В.М. Гаршина // *Успенский Г.И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Статьи. Письма. М., 1957. С. 146)

<sup>13</sup> Правительственный вестник, 1880, 15 февр.

Новодворская жалеет лишь о том, что Млодецкий, целившийся в автора «диктатуры сердца», не попал. Но вот Достоевский относился к Лорис-Меликову и его деятельности с симпатией, желал «замирения», хотел, чтобы «злая воля» была пресечена, уничтожена. Покушение смутило писателя, и он боялся реакции. «Да знает ли он, от чего всё это происходит, твердо ли знает он причины? Ведь у нас всё злодеев хотят видеть...»<sup>14</sup> Достоевский присутствовал на этой казни – через повешение, на Семеновской плацу, спустя 31 год после своего несостоявшегося расстрела, на том же месте, такой же холодной зимой. Его мучительно волновала судьба нового поколения революционеров. «Важно не количество, а настроение и упорство преступников, еще никогда и нигде неслыханное», – записывал он в последней записной книжке, намереваясь рассмотреть жгучую проблему в «Дневнике писателя. 1881 год»<sup>15</sup>.

Достоевский был против смертной казни как средства политической борьбы, но он не называл убийц-террористов героями, а называл их преступниками. Он пытался понять суть русского нигилизма, доискаться до причин. «Говорят, наше общество не консервативно. Правда, самый ход вещей (с Петра) сделал его не консервативным. А главное: он не видит, что сохранять. Всё у него отнято, до самой законной инициативы. Все права русского человека – отрицательные. Дайте ему что положительного и увидите, что он будет тоже консервативен. Ведь было бы что охранять. *Не консервативен он потому, что нечего охранять.* Чем хуже тем лучше – это ведь не одна только фраза у нас, а к несчастью – самое дело» [27: 50].

Здесь Достоевский попал в самую точку, определив на столетие вперед идеологию и практику русского радикализма. Он (радикализм) не замечает и не считает «случайных» жертв, он действует превентивно и метит в потенциального соперника, он не испытывает сострадания к своим «законным» жертвам, не знает раскаяния и любит себя. Для него действительно – чем хуже, тем лучше: в «замиренной» стране ему делать нечего, ибо его лозунг – непримиримость и вечная война. Поэтому когда снова, с какой-то зловещей закономерностью является идея, посылающая людей на смерть и кровь, и когда все слова по поводу этой идеи уже сказаны, остается лишь эстетический аспект дела.

---

<sup>14</sup> См. свидетельство А.С. Суворина: Новое время, 1881, 1 февр., № 1771.

<sup>15</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 27. С. 51. Далее все цитаты из произведений Достоевского приводятся в тексте по этому изданию; в скобках указаны том и страницы.



«Последуем совету Савинкова, – пишет В. Новодворская, развивая свою идею: не бремя долга, а радость игры. – Я не говорю: я должен. Я говорю: я так хочу. Почему? Не все ли равно. Я так хочу. Пью вино цельное. Ибо мой предел – алый меч»<sup>16</sup>.

Ах, как красиво, как обольстительно, какой он душка, этот Савинков, так умел красиво убить! Какая эстетическая штучка и сама В. Новодворская: «Идея не будет давить нам на шею, как ярмо, – она будет летать по нашему знаку, как сокол, бросаться на добычу, достигать ее, приносить к нашим ногам, парить в поднебесье и по зову возвращаться на нашу вышитую рыцарскую перчатку. Обойдемся без железных доспехов. Облечемся в свободу и мечту»<sup>17</sup>.

Новодворская все же лицемерит. Она не может не знать про алый меч Савинкова, великого террориста, фанатика подполья, вождя боевиков, «честно» работавших на провокатора Азефа. Делает вид, будто не существует жутких страниц «Коня-вороного», где Савинков, сам Савинков, повествует о кровавом кошмаре, из которого складывались физическое бытие и внутренний мир супербомбиста и профессионального убийцы. Пасьянс гражданской войны – это не стихи Гумилева и алый меч неотразимого героя-убийцы, а склизкий от крови пол подвала. Там не идея давит на шею, а душный, тошнотворный, трупный запах, смрад разлагающейся человечины. А это уже малоэстетическое зрелище, не то что вышитая рыцарская перчатка. Да и кто же ее должен вышивать, пока легко, гордо и красиво, верхом на шестерке лошадей будет скакать Новодворская навстречу мечте?

Сто лет назад, в начале XX в., в Российской империи совершалось около 600 терактов в год. От рук бомбистов и иных «героев террора» погибло около 17 тысяч человек. Однако Савинков – ярчайшая фигура русского террора – вовсе не такой романтик и рыцарь террора, каким его рисует Новодворская. Как говорит о нем К. Шахназаров, автор фильма «Всадник по имени смерть», снятого по повести Б. Ропшина (Бориса Савинкова) «Конь бледный», он «человек мучающийся, человек в разладе с самим собой». «В нем самом живет тот разлад, который наступил с приходом XX века. Ведь что такое конец XIX века? С одной стороны, Достоевский, с другой – Ницше. Два полюса. Достоевский, который сказал: если Бога нет, все позволено. И Ницше, выбросив-

---

<sup>16</sup> Столица, 1992, № 14.

<sup>17</sup> Там же.

ший на свалку мораль. В Жорже, как в человеке начала прошлого века, эти явления сошлись. Они его разломали»<sup>18</sup>.

Мечтательница, пустившаяся в поход за идеей, радостно, с редким и завидным задором рисует милые ее сердцу картинки в духе не Достоевского, но как раз Ницше. «По дороге нам встретятся немало драконов, которых нужно побороть, оборотней, которых нужно разоблачить и устранить, рабов, которых нужно освободить, красавиц, которых нужно спасти от колдунов и великанов. В дороге скучно не будет»<sup>19</sup>.

Неизвестно, ожидают ли в этой веселой экспедиции *случайные* жертвы?

## 5.

Перебирая одно за другим многочисленные интервью, эссе, очерки и выступления Новодворской, невольно делаешь вывод, что подобный ансамбль идей полностью, до последних черточек описан Достоевским (правда, в романах Достоевского действуют *герои-идеологи*, но не *героини*). Щадя даже и своих отрицательных персонажей, болеющих радикал-либерализмом, заботясь о художественности, писатель «раздает» им всем – Кармазинову, Верховенскому (старшему и младшему), Смердякову и прочим – лишь понемногу из «концентрата». В неразбавленном виде он являет собой пародию, карикатуру. Новодворская, сосредоточив в одном лице все клише и все стереотипы радикализма, предстает именно как карикатура на идейного радикала, как гротеск и пародия на правого ультралиберала, машущего своим правым крылом синхронно сопернику слева.

Вот представления Новодворской о трагедии Хиросимы. «Я думаю, здесь надо довериться самим японцам. Сами японцы каждый год в годовщину этой бомбардировки не американцев проклинаят. А проклинаят свой собственный империализм, свою армию, роковое решение начать войну с Соединенными Штатами, бомбежку Пирл Харбора, свой изоляционизм. Нельзя сказать, конечно, что они благодарят Соединенные Штаты, спасибо, что Вы сбросили на нас атомную бомбу. Но представьте себе, если бы этого не случилось, чем бы была Япония. Она не была бы второй экономикой в мире. Она не была бы доброй, светлой,

---

<sup>18</sup> *Шумяцкая О.* Достоевский против Ницше // Московские новости, 2004, 23–29 апр.

<sup>19</sup> Столица, 1992, № 14.

либеральной страной. И роботов бы у них никаких бы не было, и “Тойот” никаких бы не было. Это было что-то вроде сегодняшнего царства Уго Чавеса или Эво Моралеса, такой вот заповедник для туристов, причем проникнутый совершенно несовременными ценностями. Militarизм, экспансионизм, ненависть, желание завоевать мир. Все сложно. То, что случилось на территории Германии с мирным населением, когда летающие крепости, самолеты бомбили и Берлин и другие города... Там ведь все сносили с лица земли. И мирные жители гибли...»<sup>20</sup>

Сокрушительна логика – цель оправдывает средства, результат – оправдывает самые дурные средства. По этой логике (Новодворская все же постеснялась это выговорить), жаль, что не на СССР упали атомные бомбы, а он сам бомбил мирное население Германии...

Вот ее представления о России – какой бы она хотела видеть свою страну. «Я хотела бы ее видеть конфедерацией. Сегодняшняя власть изображает державность и использует все для запугивания соседей. Нужно отказаться от единого доминирующего центра, как было сделано в Соединенных Штатах. Сила государства и его слава не в размерах, а в цивилизованности. *Государство такого размера, как наше, не может существовать с единым центром.* Соединенные Штаты тоже не сразу пришли к существующему варианту, и центры были разные, до Нью-Йорка была Филадельфия... Если вдруг Великобритания захотела бы завоевать Россию, я не из тех, кто стал бы этому противиться»<sup>21</sup>.

Смердяков, как мы помним, соглашался на наполеоновскую Францию: «В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского первого, отца нынешнему, и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с» [14: 205].

Вот ее представления о себе. «Я вольнодумец. Это самое широкое определение, в которое входит и понятие “правозащитник”. Но я не являюсь политиком. Политики – это крайне мерзкие и неискренние типы. Они хотят что-то поиметь от народа, и поэтому ему все время врут. Политик – вечный соискатель каково-нибудь стула или портфеля: иначе ему жизнь не жизнь... Так что

---

<sup>20</sup> Эфир радиостанции «Эхо Москвы». «Без дураков». Новая еженедельная программа Сергея Корзуна. Ведущий: Сергей Корзун. Гость: правозащитник Валерия Новодворская. 2007. 19 июля.

<sup>21</sup> Там же.

можно еще считать меня профессиональным безработным либеральным революционером, который не имеет ни революционной ситуации, ни подходящих для этого дела масс, поэтому выступает с чисто теоретических позиций, что, собственно говоря, всегда и делала несчастная русская интеллигенция»<sup>22</sup>.

Да, Новодворская не политик, хотя и возглавляет карликовую партию. Она идеолог-теоретик вроде Шигалева, который на бумаге считает, сколько миллионов голов нужно пустить в дело для осуществления системы переустройства мира. Под пером литератора Новодворской Россия в момент шоковой терапии – это хлев со скотиной. «А дальше, – размышляет она в курсе лекций по русской истории, – приходит Егор Тимурович Гайдар, и то, что он сделал, конечно, трудно переоценить. Он дал стране пинка, большого, хорошего, смачного пинка в зад, он выгнал ее из барачков. Колочая проволока висит гирляндами, столбы повалены, хлеба нет, корыто перевернуто. Надо идти в чистое поле и добывать себе хлеб насущный. Это и есть приватизация, а также либерализация цен, возвращение к реальному положению вещей, возвращение из вымышленного, выдуманного мира в мир реальный... И здесь страна показала, во сколько она расценивает свободу, во сколько она расценивает независимость и самостоятельность, и сколько у нее гордости и чувства чести. Когда всех выгнали из хлева, раздались вопли: где наше пойло, почему не налили? Где наша зарплата, где наша кормежка, где наши вклады, где наши сбережения? И эти вопросы задают люди, которые 70 лет носили воду в решете и толкли ее в ступе»<sup>23</sup>.

«Катакомбный историк», как рекомендует себя Новодворская, в заключительной лекции курса («Свободу не подарят, свободу нужно взять») предельно обнажает свою политическую программу. «Россия – гигантский корабль, дредноут, броненосец.

---

<sup>22</sup> *Фигуры и лица*, 2001, 28 июня // <http://www.top-manager.ru/?a=1&id=1399>

<sup>23</sup> *Новодворская В.И.* Мой Карфаген обязан быть разрушен: Из философии истории России. М.: Олимп, 1999. С. 200. Из анонса следует: «Книга представляет собой сборник лекций по философии истории России, прочитанных В. Новодворской в Российском государственном гуманитарном университете (РГГУ). В ней автор, пользуясь своим необычайным литературным талантом, дает совершенно новую оценку истории России, поясняет, почему мы так отличаемся от стран Запада и почему у нас так плохо прививаются идеи либерализма. Книга неизбежно вызовет бурную реакцию историков, отстаивающих традиционную трактовку российской истории». (Там же. С. 275).

Я веду ее туда, где из горьких вод Атлантики поднимается окрыленный и мощный символ свободного мира: грозная и прекрасная женщина со светочем и книгой, осеняющая и возглавляющая всех, кто готов стать под знамена свободы и знания, независимости, гордыни и мужества. Россия должна уплыть на Запад: с Магаданом, Якутией, Уральским хребтом, Байкалом. И сколько бы канатов ни пришлось обрубить, сколько балласта ни пришлось сбросить, я не пожалею и не остановлюсь. И не оглянусь назад»<sup>24</sup>.

Только на первый взгляд эта романтическая одиссея с маяком в виде статуи Свободы кажется свежей и новой. На самом деле – образ мыслей заимствованный, типологический, как музейная мебель. Литератор из «Бесов» Кармазинов, на чей век «Европы хватит», рассуждает: «Россия есть теперь по преимуществу то место в целом мире, где всё что угодно может произойти без малейшего отпора. Я понимаю слишком хорошо, почему русские с состоянием все хлынули за границу и с каждым годом больше и больше. Тут просто инстинкт. Если кораблю потонуть, то крысы первые из него выселяются. Святая Русь страна деревянная, нищая и... опасная, страна тщеславных нищих в высших слоях своих, а в огромном большинстве живет в избушках на курьих ножках. Она обрадуется всякому выходу, стоит только растолковать. Одно правительство еще хочет сопротивляться, но машет дубиной в темноте и бьет по своим. Тут всё обречено и приговорено. Россия, как она есть, не имеет будущности. Я сделался немцем и вменяю это себе в честь» [10: 287].

«Делаться немцем» Новодворской нет смысла – натуральным немцам (впрочем, как и французам с англичанами) она и ее правый радикализм не нужны ни в теории, ни на практике. Рулить и вести корабль (на словах и в мечтах) можно только здесь, дома, ведь «для настоящего дела» нет ни подходящих масс, ни революционной ситуации. И только медиа-шоу в силу собственной специфики нуждаются в фигурах узнаваемых, экстравагантных и эпатажных. Соль, перец, прочие сильные специи, а также яд в несмертельных дозах неплохо развлекают пресыщенных зрителей многочисленных ток-шоу. Учитывая печальный опыт работы радикальных идей в России, нынешнее «цирковое» их использование – не самый плохой вариант.

---

<sup>24</sup> *Новодворская В.И.* Мой Карфаген обязан быть разрушен: Из философии истории России. М., 1999. С. 200.

\* \* \*

...Еще до публикации статьи в интернет-прессе возникла полемика в связи с Достоевским, Новодворской и новым радикал-либерализмом. Ю.А. Богомолов, ссылаясь на мои заметки о «русских вольнодумцах», констатировал: «Только шарахнешься от радикал-патриотов с их славословиями во славу сталинизма и криками: “Все, что ни было тогда, – к лучшему!”», как натыкаешься на радикал-либералов, восклицающих: “Все, что ни есть сегодня в России, – к худшему”. “Страна-ублюдок”, – ставит диагноз своей стране одна из известных либеральных публицисток. А чему здесь удивляться: идеологическая картина страны так же симметрична, как симметрична природа. Ненависть на одном фланге не может не аукнуться ненавистью – на другом»<sup>25</sup>.

Отвечая оппоненту (а косвенно и автору этих заметок), Новодворская пишет: «“Бесы” – мой любимый роман Достоевского, а Достоевский – любимый писатель. Здесь опять наш экзорцист [имеется в виду Ю. Богомолов. – Л.С.] не угадал. Я только хочу сказать, что не все либералы были как Степан Трофимович, не все народовольцы – как Савинков, позер и эгоист, дважды предавший товарищей, или как урод Нечаев. Человеческие качества Ивана Каляева и Веры Фигнер отмечали многие историки. “Народная воля”, при всей ее неправоте – это все-таки не “Аль-Каида” (и даже не эсеры-максималисты, взорвавшие вместо Столыпина его посетителей и домашних). Я никогда бы не стала участвовать в “Народной воле”, ибо Александр II и его администрация смерти не заслуживали и социальное зло такими методами не лечится»<sup>26</sup>.

Сегодня к своему «детскому большевизму» (неужели «детство» относится и к 1993 году?) Новодворская склонна отнестись уже «с иронией и осуждением». Но вот Смердякова и смердяковщину на поругание не отдаст ни за что. «Чем мы с ДС [партией Демократический Союз. – Л.С.] не устраиваем автора? Дело доходит до Смердякова. А что у нас с ним общего? 1. Смердяков считает, что французы живут лучше и свободней нас. 2. Смердяков считает, что война с Наполеоном была несчастьем для России. 3. Смердяков считает, что Россия хуже Запада устроена политически и экономически. 4. Смердяков предлагает с Западом не воевать. Откуда все это знает лакей Смердяков? У Ивана Карамазова книг достал и начитался. И дорого яичко ко христову дню: как раз у нас

---

<sup>25</sup> Богомолов Ю. «Ведь у нас всё злодеев хотят видеть...» // 2008, 18 янв., <http://sunrus.livejournal.com/70093.html>

<sup>26</sup> Новодворская В. Что там ангелы поют такими злыми голосами? // <http://grani.ru/Society/Law/m.133020.html>

маленькая победоносная война с Британским советом. А либералы видят в Британии друга, пример, покровителя, но отнюдь не врага. И вот уже в ход идет имя Каспарова, который в США ездит и по-английски говорит. Юрий Богомолов и его вдохновители хотят, чтобы мы довольствовались той помойкой, которую нам обустроила чекистская власть. Западники и адепты страсбургского суда, Европарламента и Пакта о гражданских и политических правах – вот враги отечественной автократии. Ценить Запад, желать такой участи для России – это значит “шакалить”. От нас опять хотят, чтобы мы полюбили свою власть. Оргвыводы Юрия Александровича Богомолова и Михаила Андреевича Суслова совпадают. И не надо тревожить прах Достоевского, за гробом которого курсистки несли кандалы. Фаддей Булгарин, Михаил Леонтьев и Владислав Сурков дают Юрию Богомолову достаточную идеологическую базу»<sup>27</sup>.

И Богомолов как опытный полемист немедленно реагирует на «уловки» радикал-либерала. «Радикализм – великий уравнитель в бесчеловечности. Непримиримые идейные противники (скажем, Проханов, Лимонов и Новодворская) еще полагают, что находятся по разные стороны баррикады, а на деле уже стоят плечом к плечу в едином строю. Что же касается Смердякова, чей образ мыслей бросил тень на некоторые соображения Новодворской, то здесь библиотека Карамазова ни при чем. Как видим, речь у Смердякова (как и у Новодворской) идет не о том, чтобы Россия не воевала с Западом, а о том, чтобы она была завоевана Западом. Смердяков – лакей. Ему важно, чтобы у него всегда был барин. Пусть даже в масштабе чужой страны. И хорошо, чтобы благородный. Мой “оргвывод”: Смердяков мыслит и рассуждает совершенно как Новодворская – тоталитарно»<sup>28</sup>.

Достоевский, как справедливо отмечает Богомолов, сегодня «едва ли не самый востребованный гость из Прошлого. И, пожалуй, самый авторитетный эксперт по проклятым вопросам современной русской жизни»<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Новодворская В. Что там ангелы поют такими злыми голосами? // <http://grani.ru/Society/Law/m.133020.html>

<sup>28</sup> Богомолов Ю. Валерия Ильинична сердится // <http://grani.ru/Culture/Literature/m.133149.html>

<sup>29</sup> Богомолов Ю. «Ведь у нас всё злодеев хотят видеть...» // <http://sunrus.livejournal.com/70093.html>

*А. Вартанов*

## **Советская документальная фотография времен Великой Отечественной войны**

Исследовать советскую документальную фотографию времен Великой Отечественной и легко, и трудно в одно и то же время. Легко – потому что и по периодизации, и по включаемому в поле зрения исследователя материалу тут нет никаких сложностей. Сроки определяются датами начала и конца войны – для Советского Союза это с 22 июня 1941 г. по 9 мая 1945-го. Материал – снимки военных фотокорреспондентов, сделанные в течение 1418 дней, что длилась война, получившая сразу же название Великой Отечественной.

Следует заметить, что из-за строгостей военного времени съемки на полях сражений имели возможность делать только профессионалы, аккредитованные в крупнейших изданиях (центральные газеты «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Красная звезда» и др.), информационных агентствах (ТАСС, Совинформбюро), газетах, издаваемых в боевых условиях (начиная с дивизионных и армейских газет и кончая газетами фронтов). Случаи, когда бы человек, занимавшийся в предвоенное время фотографией – профессионально или любительски – оказывался на фронте с камерой и снимал «для себя», почти не известны. Эти люди обычно попадали в поле зрения дивизионных или армейских газет и очень скоро – если, конечно, у них были хоть какие-то творческие потенции – становились фотокорреспондентами военных изданий.



Говорю об этом к тому, что исследователю фронтовой фотографии сегодня нет нужды рыться в личных архивах ветеранов войны в поисках забытых шедевров: за прошедшие десятилетия все, что можно было разыскать, обнаружено. В основном, это относится не столько к новым именам, сколько к тому, что оказалось в свое время неопубликованным у профессиональных фоторепортеров. Известно, что во фронтовых условиях они, чаще всего, отсылали отснятые «катушки» пленок в редакцию, где их проявляли и выбирали для печати лишь те немногие кадры, которые отвечали задачам дня и идеологическим требованиям, предъявляемым к фотоинформации.

О последних следует сказать особо. С первых же дней войны и до того жесткая партийная цензура стала еще жестче. Все, что не умещалось в тесные рамки представлений о героизме советского воина, о победном шествии Красной армии, о коварстве и жестокости врага, – безжалостно отменялось и не попадало на страницы изданий. Только много лет спустя, когда война стала уже далекой историей и обрела многомерность, знаменитые фотожурналисты, роясь в своих архивах (иногда это делали, увы, их наследники), извлекали оттуда никогда не публиковавшиеся кадры, печатали их, давали на выставки, предлагали составителям многочисленных изданий, посвященных фотолетописи минувшей войны<sup>1</sup>.

Поэтому нынешнему нашему взгляду военная фотожурналистика открывается в гораздо более полном и разностороннем виде, нежели она предстала перед взорами современников полвека тому назад.

### **Несколько слов о предвоенном фото**

Для того чтобы глубже понять творческий потенциал советской фронтовой фотографии, следует хотя бы вкратце обри-

---

<sup>1</sup> Великая Отечественная война 1941–1945 годов в фотографиях и кинокадрах: В 5 т. М., 1975–1980; Великий подвиг. М., 1965; Фотожурналист и время. М., 1975; Память. М., 1977; Ради жизни на земле. М., 1970; Салют победы. М., 1975; Антология советской фотографии. 1941–1945. М., 1987; Александров А., Шайхет А. Аркадий Шайхет. М., 1973; Виленский Б. Георгий Зельма. М., 1978; Волков-Ланнит Л. Борис Игнатович. М., 1973; Дыко Л. Борис Кудояров. М., 1975; Заборский М. Марк Редькин. М., 1978; Песков В. Дмитрий Бальтерманц. М., 1977; Полевой Б. Александр Устинов. М., 1976; Вартанов А. Георгий Петрусов. М., 1979 и др.

совать состояние светописи в предвоенный период. В отличие от полных эстетических поисков и новаторских экспериментов бурных 1920-х гг., 1930-е стали временем покоя и статики. В фотографии развивались, в основном, традиционные жанры изобразительного искусства: портрет, пейзаж, натюрморт. Под их воздействием репортажная фотография также обрела не свойственные ей по природе черты. Становилась картинной, уравновешенной, благостной.

Уже в середине десятилетия, когда была принята Сталинская конституция, в официальных суждениях о происходящем в «стране победившего социализма» стали преобладать торжественно-бравурные интонации. Соответственно, репортажная фотография утратила проблемный характер, обретя черты официального отчета об очередных достижениях.

Показательно, как выглядел в эти годы фоторепортаж об армии. О ней, – в особенности об авиации, «сталинских соколах», которые были окружены не только заботой вождя, но и искренней любовью народа, – в прессе появлялось немало снимков. Но они ни в чем не отличались от подавляющего большинства других фоторепортажей: те же качества, много позже, уже в послевоенное время, получившие название «лакировка действительности».

Последняя была в особенности заметной, когда речь заходила о трагических сюжетах из жизни авиации. В середине 1930-х разбился суперлайнер «Максим Горький». В конце десятилетия погиб первый пилот страны Валерий Чкалов. И то, и другое события случились в столице, где жили и работали сотни фоторепортеров. Тем не менее ни в одном издании не появилось ни одного снимка с места трагедии, не были показаны жертвы или хотя бы искалеченная техника, – фоторепортеры (как, впрочем, и кинохроника) ограничились фиксацией торжественной картины пышных похорон.

## **Первые военные снимки**

Если использовать метафорическое в обычных условиях выражение «в одно мгновение все переменялось до неузнаваемости» буквально, то оно как нельзя более точно обозначит случившееся в полдень 22 июня 1941 г., когда в радиовыступлении В.М. Молотова было сказано о начале войны. Руководители газет и информагентств знали о случившемся чуть раньше, так что они успели вызвать в редакции, несмотря на воскресный день, многих журналистов, в том числе и фоторепортеров.

Евгений Халдей рассказывал мне<sup>2</sup>, как была сделана его знаменитая фотография людей, слушающих на улице выступление Молотова. Срочно вызванный в редакцию Фотохроники ТАСС, которая находилась тогда на улице им. 25 Октября (ныне – Никольская), он увидел из окна, что люди собираются на тротуаре напротив большого радиорепродуктора в ожидании анонсированного важного правительственного сообщения. Зная, о чем оно будет, репортер, схватив камеру, выскочил на улицу. Там он сделал снимок, ставший знаменитым. Вместе с фотографией другого видного репортера Ивана Шагина, зафиксировавшей этот же самый момент, но в другом месте Москвы, – он точно запечатлел не только самый факт, но и, что гораздо ценнее, состояние людей.

В этих композициях, в отличие от многого, что им воследует, нет еще пропагандистского пафоса, нет партийной тенденциозности, нет расстановки «нужных» акцентов. Тут фотография выступает во всей своей красе, она демонстрирует несравненную с другими способность запечатлеть конкретное и неповторимое многообразие действительности. На сей раз – лиц, характеров, эмоций. Великий драматург-жизнь создал ситуацию, в ней люди раскрылись до конца.

Внимательному анализу – с использованием данных социальной психологии и физиономистики – открывается очень многое в «прочтении» двух первых снимков войны. С них встает образ того народа, который затем вынесет четыре долгих года тяжких испытаний. На этих снимках мы видим явно растерянных, смятенных, а также, что особенно шокирует, если вспомнить расхожие пропагандистские штампы про «идейно-политическое единство советского народа», разъединенных свалившимся известием людей.

Фотография, как известно, умеет останавливать время и вместе с тем длить его в наших реакциях и осмыслениях, она очень многое рассказывает внимательному взгляду даже в самых непритязательных своих произведениях. Вроде бы бессюжетное, а в снимке Шагина еще к тому же и пластически инертное изображение: снятые с верхней точки столпившиеся люди выглядят странным нагромождением голов. И при этом на лицах случайно оказавшихся рядом москвичей написана целая гамма разнообразных эмоций.

Мне кажется плодотворным сравнение двух вышеназванных снимков, сделанных в первый день войны, с тем, что мы увидим

---

<sup>2</sup> См.: *Вартанов А.* День первый – день последний // *Журналист*, 1995, № 1.

в дальнейшем. Очень несложно проследить эволюцию этих вот, запечатленных еще штатскими по своему статусу людей на долгих фронтовых дорогах. При том, что, к сожалению, в официальной пропагандистской модели, обязательной для редакторов газет и информагентств, главный упор был сделан не на отдельном человеке на войне, а на коллективах – от самых крупных, многотысячных, до небольших – рота, взвод, отделение.

Снимков, показывающих первые месяцы войны – месяцы тотального отступления, почти бегства советских войск, крайне мало. Понятно, что они были невозможны по цензурным соображениям. Кроме того, отступление было столь стремительным, что у журналистов, снимающих его, возникала опасность попасть в плен. Да и вообще следует помнить, что подавляющее большинство фоторепортеров никогда прежде не снимало войну. Те немногие, кто побывал в Испании, во время шедшей там Гражданской войны, или оказался в районе боевых действий в Финляндии, на Халхин-Голе, на озере Хасан, составляли ничтожное меньшинство. Это давало основание много лет спустя одному из классиков советской фотопублицистики Максиму Альперту заявить: «Никакого опыта съемки во фронтовой обстановке ни у кого из нас не было»<sup>3</sup>.

Фотокорреспонденты раскрывали темы отступления, чаще всего, в косвенной форме: они показывали уходящих на Восток не воинов, а мирных граждан. Или запечатлевали торопливые прощания с ними солдат с обещанием скоро вернуться (большинство этих снимков их авторы, не сговариваясь, так и называли: «Мы вернемся!»). Но даже эти редкие «пораженческие» фотографии часто вызывали отторжение, причем не только у цензоров или бдительных редакторов изданий. Известен случай, когда в первые месяцы отступлений на Украине два военных корреспондента – пишущий и снимающий – встретили на сельской дороге старика со своей старухой и двумя малолетними внуками. Старик был впряжен (именно впряжен, так как на спине его видны были кожаные ремни) в повозку с нехитрым крестьянским скарбом. Жена его толкала тележку сзади, внучек постарше шел рядом, а совсем маленький, с голой попкой, лежал сверху на куче тряпья. Все были босы.

Журналисты – а это были известный писатель Константин Симонов и фотограф Яков Халип – заспорили, этично ли в такой ситуации наставлять на путников объектив камеры. К счастью,

---

<sup>3</sup> *Альперт М. Беспокойная профессия. М., 1962. С. 58.*

несмотря на возражения, репортер сделал снимок «для себя»: понятно, что у него не было никаких шансов появиться в «Красной звезде» или, тем более, быть распространенным от имени Совинформбюро (называю два органа печати, для которых работал Халип). Уже после войны, много лет спустя, когда снимок этот стал классикой фотожурналистики, Симонов вспоминал о давнем споре: «тогда мы были оба по-своему правы: фотокорреспондент мог запечатлеть это горе только одним образом – только сняв его, и он был прав. Мне показалось тогда стыдным, безнравственным, невозможным снимать все это, я бы не мог объяснить тогда этим людям, шедшим мимо нас, зачем мы снимаем их страшное горе. И я тоже по-своему был тогда прав»<sup>4</sup>.

### Преодоление табу

Проблема «можно – нельзя» в фронтовой фотографии, как показали первые же месяцы войны, не сводится только к цензуре или верной расстановке политических акцентов. Всякая война – это кровь, страдания, смерть. Есть некоторые сюжеты, на которые общество накладывает табу: скажем, считается недопустимым показывать разорванные на части тела, вытекшие глаза и т.д. Такие ограничения существуют даже в начале XXI в. Что же говорить о поре, отделенной от нас шестью десятилетиями? Да еще – в условиях государства, где в предвоенное десятилетие насаждалась пуританская мораль?

Бомбой, одним махом взорвавшей все табу, оказался опубликованный в «Правде» – главной газете страны, служащей эталоном для всех остальных – в конце 1941 г. снимок фронтового корреспондента Сергея Струнникова. Он стал иллюстрацией к очерку Сергея Лидова «Таня», рассказывающего о восемнадцатилетней партизанке, повешенной фашистами в подмосковной деревне Петрищево. «Таня» – это партизанское имя Зои Космодемьянской, надолго ставшей символом сопротивления врагу. Впрочем, для нашей темы важнее подчеркнуть, как именно была сфотографирована погибшая партизанка. Репортер снял ее с обрывком веревки на шее, с обнаженной грудью. Причем снял крупным планом.

Можно, конечно, говорить, что запорошенное снегом лицо и тело девушки не были обезображены, они даже сохранили – если

---

<sup>4</sup> Симонов К. Страница военная // Фотожурналист и время. М., 1975. С. 128.

можно тут применить такое слово – красоту. Но факт остается фактом: не только мертвое тело, веревка на шее, но и обнаженная грудь в течение предвоенного десятилетия не могли появиться не только ни в одной газете страны, но и ни на одной фотографической выставке. (Достаточно вспомнить, что в предвоенном советском фотоискусстве по цензурным соображениям отсутствовал такой популярный в мировой светописи жанр, как акт. Он с превеликим трудом пробил себе дорогу только в 1970-е годы, т.е. через 30 лет после снимка Струнникова.)

Конечно, обнаженная женская грудь – не самый частый сюжет во фронтовой фотографии. И вряд ли стоило из-за него ломать копья. Однако появление этого снимка на страницах центрального партийного органа в значительной мере раздвигало рамки дозволенного. Трагические сюжеты – пусть и не очень часто – стали присутствовать в работах фотокорреспондентов. У разных авторов можно было встретить такие темы, как похороны погибших товарищей, пепелище разрушенных домов, трупы воинов, лежащие на дорогах и полях сражений.

Справедливости ради следует сказать, что подобные сюжеты, в основном, оказывались в той части снимков, которые не публиковались во время войны, оставаясь до поры до времени в архивах фотографов. Только годы спустя, готовясь к очередной годовщине Победы (а к ним всегда были приурочены большие фотовыставки), репортеры извлекали из своих запасов новые и новые, прежде никому не ведомые отпечатки. Если в 1941–1945 гг. на снимках превалировали трупы врага, то по мере расширения представлений о минувшей войне на выставках и в издаваемых на эту тему альбомах все чаще стали появляться фотографии, где показаны и жертвы победившей стороны. В качестве примера приведу лишь один леденящий душу снимок, сделанный Марком Марковым-Гринбергом в конце войны в одном из фашистских концлагерей. Из открытой дверцы печи крематория видна рука, – все, что осталось от человека.

Снятие табу с некоторых тем и сюжетов позволило уже в послевоенное время по-новому увидеть такую важную составную часть войны, как блокада Ленинграда. Если прежде об этих месяцах публиковались только те снимки, где были показаны сражения на Ленинградском фронте или активная жизнь обитателей осажденного города, то годы спустя на выставках и в печати стали появляться трагические кадры. Трупы горожан на улицах города: не только жертвы бомбардировок и артобстрелов, но и те, кто умер от голода. Очень часто у тех, кто должен бы похоро-

нить их, от постоянного недоедания не было сил сделать это. Или страшные кадры, где родители тянут по заснеженным улицам саночки, на которых – завернутые в тряпье детские трупики.

Борис Кудояров, Михаил Трахтенберг, Всеволод Тарасевич находили в себе силы в трагические дни ленинградской блокады фиксировать происходящее на улицах города и в его домах. Они прекрасно понимали, что снятое ими надолго осядет в их архивах, и все же снимали, – вопреки идеологическим требованиям партийных инстанций и запросам редакций. Они пользовались тем, что уличные съемки меньше контролировались, чем, скажем, съемки на заводах и фабриках. Говорю об этом потому, что много лет спустя, когда два известных писателя Алесь Адамович и Даниил Гранин работали над «Блокадной книгой», они не смогли обнаружить производственных снимков тех дней. По многочисленным рассказам блокадников они знали, что рабочие в цехах привязывали себя к станкам, чтобы не упасть от голода. Но ничего подобного на фотографиях им обнаружить не удалось: бдительная цензура не допускала туда людей с камерами.

### **Оружие партийной пропаганды**

Нет смысла специально исследовать советскую пропагандистскую машину, запущенную в ход с первого же дня войны. О ней много написано, тем более что она была создана задолго до июньских дней 1941-го. Хорошо отлаженная, она сразу же стала работать на нужды обороны. В первые же дни войны были приняты постановления ЦК ВКП(б) и Главного управления политической пропаганды РККА и ВМФ, положившие начало перестройке всей печати на военные рельсы<sup>5</sup>.

Они были пронизаны лозунгом дня: «Все – для фронта, все – для победы». Ради достижения названных целей налаживалась жесткая вертикаль управления с абсолютным подчинением всех средств пропаганды (в том числе, прежде всего, печатной) Государственному комитету обороны (ГКО).

В исследовании, посвященном фотопублицистике времен Великой Отечественной войны<sup>6</sup>, сформулированы те цели, ко-

---

<sup>5</sup> См.: «О содержании фронтовой, армейской и дивизионной печати», «О работе армейской, окружной и дивизионной печати в связи с призывом в армию» – 23 июня 1941 г.; «О работе на фронте специальных корреспондентов» – 9 августа 1941 г. и др.

<sup>6</sup> *Каравеева А.А.* Фотопублицистика периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Авторефер. ... дисс. на соиск.уч.степ. канд. ист. наук. М., 1981.

торые правящая партия большевиков ставила перед средствами массовой информации. «В первый период войны (июнь 1941 г. – ноябрь 1942 г.) была поставлена задача воспитания ненависти к врагу, мужества, героизма, стойкости. Особое значение в это время имели фотообвинения – новый жанр, появившийся в первые месяцы войны»<sup>7</sup>.

Первый период – это пора отступлений и поражений. Очень трудно в такое время создавать на снимках картины мужества и героизма. Скорее тут уместны такие понятия, как стойкость и ненависть к врагу. И, соответственно, материалом для фотообвинений в первом периоде становились снимки, показывающие разрушения и жертвы, которых было великое множество. Для зрителей, еще недавно видевших на снимках картины мирной жизни, изображение искореженных домов, убитых женщин и детей, развороченной пашни с золотящейся неубранной пшеницей, – все выглядело, конечно же, суровым обвинением врагу.

Пожалуй, на первом, трагическом этапе войны понятны были некоторые ограничения в показе неудач советской армии. Они, как мы видели на примере спора, возникшего у писателя К. Симонова с фоторепортером Я. Халипом, рождались не только в кабинетах Агитпропа ЦК ВКП(б), но и в сердцах самих журналистов.

Другое дело – последующие этапы. «Для второго периода (ноябрь 1942 г. – декабрь 1943 г.) войны, – читаем мы в том же исследовании, – важнейшей была задача воспитания у советских воинов высокого наступательного духа, мобилизации всех сил на окончательный разгром врага. Фотопублицистика этого периода пронизана пафосом наступления»<sup>8</sup>.

Оставляю на совести автора этой периодизации формулу «окончательный разгром врага», отнесенную к 1942–1943 гг. Однако пафос наступления действительно для этого периода войны становился ведущим, – по мере того как советская армия переставала отдавать свои земли и переходила к их постепенному возврату. Хотя в указанное время не все было так гладко, как может показаться, исходя из браваурной формулировки. Наступление не сразу стало тотальным, наряду с участками фронта, где дела шли хорошо, были и другие, – там либо противник наступал, либо происходило многомесячное затишье.

---

<sup>7</sup> *Караваева А.А.* Фотопублицистика периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Автореф. дисс. на соиск.уч.степ. ... канд. ист. наук. С. 13.

<sup>8</sup> Там же. С. 13.



Говорю это к тому, что «спущенная» из недр партийных структур оптимистическая оценка момента не только отличалась по сути от происходившего в этот период войны. Опасность формулировки состояла, прежде всего, в ее влиянии на редакционный аппарат средств массовой информации. При таком понимании общего хода дел и заказ фотографий, и их постановка на газетной полосе подчинялись оптимистической формуле. Нередко это приводило к определенным перекосам в воссоздании происходящих на фронтах событий. Получилось так, что середина войны – тот период, когда уже миновала пора чреватого быстрым поражением «блицкрига» и не настали месяцы безостановочного марша на Запад по землям восточноевропейских стран, – оказалась прослеженной в фотокадрах недостаточно внимательно. Вернее, она была трактована так, как следовало бы трактовать финальный этап войны.

А ведь всякая война, в особенности столь долгая, как эта, имеет кроме завязки и развязки еще и ту самую середину, которая в итоге определяет ее неповторимое лицо. Даже беглый взгляд на весь корпус снимков, сделанных в 1941–1945 гг., – а их, как отмечалось выше, опубликовано в послевоенные годы очень много, – способен привести внимательного зрителя в недоумение. Среди этих фотографий очень небольшой процент посвящен, если так можно выразиться, «прозе» войны. То разочарование, которое испытали А. Адамович и Д. Гранин, готовя к изданию книгу о тыловом Ленинграде, постигает каждого, кто хотел бы по военным снимкам определить, какими были фронтовые будни.

В связи с тем, что четыре военных года отмечены в советской фотографии господством репортажа, на задний план отошли все остальные жанры. А они – пусть в свернутом, редуцированном виде – продолжали существовать. В частности, всякая война дает немало материала для того, что в фотокритике и фототеории принято называть жанровой фотографией. Можно смело, не боясь ошибиться, сказать об этом, основываясь на художественной литературе (напомню, к примеру, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова) или воспоминаниях фронтовиков, что минувшая война не стала исключением.

Вместе с тем и количество, и качество снимков, сделанных в жанровом ключе, явно не соответствовало ни богатству и разнообразию фронтовой жизни, ни масштабу дарования снимавших фотографов. Буквально по пальцам можно пересчитать удачные композиции, в которых не грохочут выстрелы, не ползут танки,

не бегут в атаку солдаты. Причем и в них чаще всего угадываются некие банальные образные ходы, которые, что называется, лежат на поверхности. Недаром иногда они почти дословно повторяются у разных фотомастеров. Приведу только один пример. У Я. Халипа есть сделанный на фронте снимок, названный им «Ноктюрн». На развалинах стоит и играет на скрипке солдат. Ему аккомпанирует находящийся слева, на переднем плане, баянист. На заднем плане расположена группа трогательно внемлющих импровизированному концерту воинов.

У другого, не менее знаменитого автора, у Д. Бальтерманца, ничего не знавшего о снимке коллеги, есть работа под названием «Чайковский». Там тоже развалины, тоже музицирующие воины. Только вместо скрипки и баяна чудом уцелевшее пианино. И вместо многолюдного заднего плана – всего пять человек вместе с играющим. Есть и другие различия: вместо нижней точки съемки верхняя, иное решение световоздушной среды и т.д.<sup>9</sup> Не стану продолжать: главное тут все же поразительное сходство авторской мысли, движение по накатанному руслу, использование одинаковых, по сути, образных средств.

Можно, конечно, свести это совпадение к курьезу. Или к творческой лениности известных фотографов. Или к тому, что они, вспомнив довоенные приемы «постановочной» светописы, прибежали к наивной режиссуре, рассчитывая на зрительский эффект. Я же все-таки склонен объяснять случившееся и – шире – пренебрежение репортеров фронтовыми буднями более общими причинами. Теми принципиальными установками, которые давались партийными инстанциями газетам и информационным агентствам.

Для подтверждения своего вывода приведу пример из сходной сферы творчества – кинопублицистики. Рядом с фотографами на фронтах работали кинооператоры. Они тоже снимали километры пленки – для еженедельных хроникальных выпусков «Новости дня», для военных киножурналов, для специальных документальных лент. Евгений Габрилович, знаменитый советский киносценарист, автор снятого в 1943 г. жанрового фильма

---

<sup>9</sup> Точно такая же фотография под названием «Музыкальный момент» есть у Марка Редькина (см.: *Редькин М. Избранные фотографии*. М., 1978. Илл. 25). Та же пятерка солдат, что и у Дмитрия Бальтерманца, снята им в следующее мгновение, о чем можно судить на основании положения фигуры, находящейся в левом углу композиции. Кроме того, чуть изменена позиция камеры.

«Два бойца», пожалуй, единственного из тех, что появились в военные годы, – не раз сетовал на то, что ему и в работе над этим сценарием, и в других случаях никак не удавалось, просматривая съемки коллег-хроникеров, обнаружить живые детали солдатского быта. Приходилось всякий раз полагаться на свою память военного корреспондента, на рассказы друзей, на воспоминания ветеранов войны.

### **Фотографические штампы**

Пример со снимками музыкантов на войне показывает стремление фоторепортеров не ограничиваться совокупностью одних лишь батальных эпизодов. Достаточно беглого взгляда на любую выставку или альбом, посвященные фронтовой фотографии, чтобы стало ясно: одни и те же сюжеты (или, говоря языком профессиональной фотокритики, – мотивы) кочуют от автора к автору. Причем у меня не поворачивается язык упрекнуть их в ленисти мысли или, тем более, в заимствованиях. Просто в самом предмете – войне – немало, говоря терминами эстетиков-компаративистов, «бродячих сюжетов». Шагающие в боевых колоннах солдаты, летящие самолеты, ползущие по полям танки, – это, как говорится, исходные данные, тематическая основа, ее затем фотожурналисты варьируют, исходя из обстоятельств. То солдатские массы не идут, а бегут, причем нередко густой цепью, то самолеты пикируют, то танки стреляют. Весь этот набор повторяется буквально у каждого. Избежать его невозможно по определению. Мастер репортажа отличается от новичка или ремесленника лишь тем, что он умеет эти обязательные для событий Второй мировой войны элементы запечатлеть нестандартно, по-своему.

Не стану здесь приводить множество примеров этой вот маловыразительной фронтовой фотографии. В большинстве своем она осталась на страницах газет и журналов – тех их выпусков, что теперь хранятся лишь в крупных библиотеках. На выставках и в фотокнигах, альбомах, многотомных монографиях представлены, в основном, работы, уже прошедшие первичный отбор, – сначала авторский, а затем и редакторский. Правда, многое тут зависело от их вкуса, критического взгляда на самого себя или принципиальности редактора. В те дни, когда отмечался очередной юбилей Победы – в особенности в 1965 и 1975 гг. – желанные составители приуроченных к дате выставок и альбомов непременно давали неведомые прежде снимки и поразить зрителей,

а также читателей, количеством представленных работ вело к откровенному снижению творческих критериев, что сказывалось на итоге.

Конечно, даже великолепному фотожурналисту на войне не раз приходилось снимать протокольные кадры: заседания штабов, где генералы склоняются над картами местности, офицеров на командных или наблюдательных пунктах, допросы пленных и т.д. Как и в мирной жизни, эти – увы, совершенно необходимые для фиксации и составляющие немаловажную часть фототелевизионной информации сюжеты в жанре группового портрета оказываются, чаще всего, маловыразительными. Даже в тех случаях, когда фотограф, прибегая к методам постановки, командует своими персонажами, ставит их в определенные позы, результат не становится намного лучше.

Мне кажется, нет большего греха для фотографии, посвященной войне, тем более такой, какой стала война 1941–1945 гг., чем постановка. Чтобы понять живучесть этого приема, возникшего в первые годы существования светописы, надо вспомнить обстоятельства, предшествующие началу войны. Не только соперничество с живописью, но и объективные причины – низкая светочувствительность фотоматериалов, длительные экспозиции, требуемые для получения изображения, несовершенство съемочных камер – все способствовало консервации старых, идущих чуть ли не от времен дагерротипии, приемов. Могу напомнить признание одного из лучших мастеров советской фотографии, известного новатора Бориса Игнатовича, о том, как он отправлялся всего за 10 лет до начала войны в командировку: «...мой ручной багаж состоял из двадцати дюжин стеклянных пластинок, походной лаборатории с химикатами и самодельной лампы-вспышки с запасом магния и бертолетовой соли. А на спине деревянный фотоаппарат с треногой»<sup>10</sup>.

Конечно же, это чудо, что при таком оборудовании делались репортажные снимки. Правда, появление «лейки» (а вслед за нею и отечественного «ФЭДа») в корне изменило условия работы фотожурналистов. Однако приемы организации кадра в значительной мере сохранились. Соблазн «поставить кадр» остался. Он, кстати сказать, имел серьезную подпитку от эстетических представлений, получивших распространение в предвоенное десятилетие. Ведь именно в ту пору был провозглашен в качестве творческого метода всех видов советского искусства социалисти-

---

<sup>10</sup> Волков-Ланит Л. Борис Игнатович. М., 1973. С. 9.

ческий реализм, а вместе с ним – и ориентация на красоту. Фотографии этот негласно действующий постулат художественной культуры коснулся, пожалуй, больше, чем других. Ну, а, кроме того, у фотографов, которые, конечно же, уступали представителям других муз в умении обходить рифы начальственных указаний, это требование власти воплощалось с более откровенной последовательностью.

То, что у мастеров уровня А. Родченко или Б. Игнатовича выступало в качестве вынужденного условия творчества, которое следует включить в процесс создания произведений, у фотографов менее высокого класса, да еще оказавшихся в военной обстановке, где каждый автор испытывает понятный цейтнот, стало шаблоном, «отмычкой», с помощью коей решались многие проблемы. Поэтому, наверное, в коллекции снимков у некоторых авторов, в том числе, к сожалению, и у самых известных, немало таких, где явно ощущается стремление решать общественно-важные темы не наиболее естественными для фото-репортажа способами, а средствами откровенной, демонстративной постановки.

Уже в первые дни войны фотокорреспондент «Правды» Александр Устинов сделал серию групповых портретов москвичей, записавшихся в народное ополчение. Все они сняты одинаково: люди стоят на переднем плане (за ними детали городского пейзажа, что зримо воплощает метафору «за ними – Москва»), изображая на лицах крайнюю решимость и готовность отстаивать столицу перед врагом. Примкнутые к сжимаемым в руках винтовкам штыки, демонстративность, застылость поз и «комплиментарный», чуть снизу, ракурс съемки, – все призвано выразить уверенность в грядущей победе. «Истребители танков» – так назван парный портрет Устинова – тоже с пейзажем «за» и целеустремленностью на лицах. Однако хоть сколько-нибудь внимательный зритель тут же заметит, что два истребителя собираются идти против стальных машин все с той же, образца 1891 года, винтовочкой с примкнутым к ней штыком, а также с одной на двоих гранатой.

Во многих снимках – в особенности тех, что изображают воинов первых месяцев после 22-го июня 1941-го – чувствуется стремление подбодрить сограждан, дать им знать, что страна приняла вызов, что она имеет все необходимые для обороны ресурсы, что люди полны героического настроения. При этом очень часто в репортажных фотографиях нет того самого главного, что, собственно, составляет предмет всякого репортажа – реального,

зафиксированного камерой СОБЫТИЯ. Центр тяжести с события, с действия нередко переносится на субъект действия, на человека. Отсюда статичность фотографического рассказа, статичность поз, откровенная постановочность мизансцен.

Характерно, что эти качества советской фотографии не остались не замеченными в профессиональной среде. Однако критики попытались статику снимков, сделанных отечественными авторами, объяснить их... публицистичностью. В книге, посвященной творчеству Аркадия Шайхета (этот выдающийся мастер начинал, как и Б. Игнатович, еще в 1920-е гг.), можно прочитать следующий пассаж: «Если для наглядности сравнить коллекцию снимков Шайхета с коллекцией его западного сверстника, такого же крупного фоторепортера, типичного для той эпохи, то сразу бросится в глаза, что коллекция советского мастера прежде всего публицистична, западного – событийна»<sup>11</sup>.

Если отбросить ту внешнюю, постановочную публицистичность, которая, фактически, подчас прикрывала собой неумение некоторых репортеров разговаривать языком запечатленных фактов, то, действительно, отличие советских военных фоторепортеров лежит в сфере их отношения к фиксируемым явлениям. Его можно назвать термином «публицистичность», хотя, конечно, этим понятием названное отличие не исчерпывается.

Сравнение советской фронтовой фотографии с военным фоторепортажем других стран, действительно, обнаруживает ошущаемое глазом своеобразие. Его нелегко выразить в словах и строгих определениях. «Публицистичность», пожалуй, – лишь одна из попыток обозначить отличие. На самом деле, тут есть серьезное поле для анализа: торопливость и категоричность выводов недопустима.

В истории фотографии, начиная со съемок Крымской войны, во фронтовом репортаже преобладают работы профессионалов-специалистов по военной съемке. Они чаще всего не принадлежат к воюющим сторонам, представляя сообщество тех, кто знает дело и умеет снимать войну в ее подробностях на грани риска для собственной жизни. В 1947 г. в Париже было создано независимое творческое агентство Магnum. Его учредителями стали три знаменитых фотографа: Анри Картье-Брессон, Роберт Капа и Чим (псевдоним Дэйвида Сеймура). Два последних были мастерами военной фотографии: они как истинные профессионалы, узнав об очередном конфликте где-нибудь на краю земли, тут же

---

<sup>11</sup> Александров А., Шайхет А. Аркадий Шайхет. М., 1973, С. 14.

мчались туда, чтобы в своих снимках рассказать людям о каждой новой войне.

Капа погиб в Индокитае, а Чим – в Египте. Но и после их гибели Магнум, в котором теперь объединены лучшие репортеры из разных стран мира, присутствует во всех горячих точках земли. Они – замечательные мастера своего дела, умеют рассказать о войне как трагедии для всех, не только для побежденных, но и для победителей. Но, понятно, верные журналистской этике, военные фотокорреспонденты не смеют даже самым легким намеком обозначить свои гражданские симпатии к одной из воюющих сторон.

Я привел в пример наиболее распространенную модель военной фотожурналистики, чтобы стала яснее неповторимость советской фронтовой фотографии. Ее представители не скрывали своей тенденциозности. Они ставили целью не только объективно информировать о том, что происходило на фронте и в тылу, но и воспитывать ненависть к врагу, укреплять веру в грядущую победу, славить героев – даже если они вели войну без правил.

### **Изображение и слово**

Публицистичность, открытая тенденциозность, субъективность, отказ от некоторых понятий журналистской этики и т.д. – этот ряд понятий можно продолжать – проявлялись в советской фронтовой фотографии самыми разными способами.

Некоторые из них выходят за пределы непосредственно фотографических средств. Я имею в виду, прежде всего, текстовые подписи (так называемые «подтекстовки») к снимкам или их названия, помещенные непосредственно под фотографиями. И та, и другая «помощь» словом фотоизображению была совершенно необходимой. Она, прежде всего, конкретизировала содержание кадра, которое, как уже говорилось выше, нередко выглядело довольно общим.

Иногда фотограф работал в тандеме с пишущим журналистом (я уже упоминал «связку» К. Симонов–Я. Халип), нередко небольшие, в основном, поясняющие тексты писал сам. Впрочем, эти подтекстовки остались на страницах фронтовых выпусков газет, а на фотовыставках, в альбомах и фотокнигах присутствовали и продолжают присутствовать одни лишь названия снимков. В основном, конечно, они носят назывной, обозначающий фактическое содержание изображенного, характер. Но в некоторых случаях эти названия предлагали определенную трактовку

снимка, иногда более удачную, иногда слишком уж прямолинейную, – зато всегда недвусмысленную в своем пропагандистском содержании.

Снимки первых недель войны в особенности нуждались в энергичных подписях. Вот некоторые из них: «К защите Родины готовы!», «Их обездолили фашисты», «Следы фашистской расправы», «В атаку!», «Операция прошла успешно!», «Не дошла до дома», «Возмездие», «С танка – в бой!», «На Одессу!», «По пятам врага», «Стоять насмерть!» и т.д.<sup>12</sup>

Другие снимки подсказывали зрителям ту эмоциональную канву, в русле которой им следовало бы воспринимать увиденное. Георгий Липскеров, скажем, любил использовать в своих названиях слова из популярных в те годы песен. Так, снимок, где артиллеристы, впрягшись, помогают грузовику вытянуть из непролазной грязи орудие, он назвал «Путь-дорожка фронтовая...» (слова из песенки фронтового шофера, которую с успехом исполнял Марк Бернес). А жанровую фотографию – одну из немногих удач в рассказе о жизни солдат между боями, – ту, где двое бойцов лежат ничком рядом, спят, а между ними уместился, согреваясь их теплом, щенок, – сопроводил словами из песни Василия Соловьева-Седого «Пусть солдаты немного поспят...»<sup>13</sup>.

Лирическое, как бы выводящее зрителя из напряженного состояния борьбы с врагом, слово все же было чрезвычайной редкостью в названиях военных снимков. Гораздо чаще там использовались слова, имеющие отчетливо-пропагандистский, идеологический смысл. Знаменитый снимок Ивана Шагина, где показан раненый (у него перевязаны голова и правая рука) офицер, который что-то кричит, размахивая левой рукой, назван выразительно – «Политрук продолжает бой». Вполне возможно, что безымянный герой этого снимка – вовсе не комиссар, а командир роты (на отпечатке можно рассмотреть лейтенантские звездочки), однако с таким названием фотография полнее отвечала требованию всячески подчеркивать роль коммунистов на фронте.

Впрочем, и сами фотокорреспонденты на войне ни на минуту не забывали, что они – бойцы идеологического фронта, что их задача не только (а, может быть, даже не столько) фиксировать происходящее, сколько своими снимками возбуждать в зрителях – а это были и солдаты, и мирные граждане, которые в ту

---

<sup>12</sup> См.: Антология советской фотографии. 1941–1945. М., 1987.

<sup>13</sup> Там же.



пору все жили ненавистью к врагу и верой в грядущую победу. Не стану специально перечислять снимки – их было очень много, где трактовались сугубо идеологические сюжеты: партийные собрания во фронтовых условиях, прием в партию в перерывах между боями, обозначение ведущей роли политработников. Подчеркну лишь общий тон «фотографической речи», который все 1418 дней войны был приподнятым, пафосным, а подчас и откровенно пропагандистски-ходульным. К счастью, подобного рода снимки в большинстве своем остались на страницах изданий того времени, но некоторые из них, принадлежащие руке известных мастеров, продолжают жить и в книгах, антологиях, альбомах, изданных в последние годы.

Мало кто из фотокорреспондентов удержался от соблазна сделать снимок, в котором бы главным смысловым моментом был дорожный указатель с обозначением крупного города и количества километров, оставшихся до него. Особенно много таких фотографий стало в конце войны, когда советская армия шла по Европе. Но и до этого репортеры, случалось, не отказывались от помощи слова, написанного в кадре. Даже такой признанный мастер, как Аркадий Шайхет, не удержался от использования словесной подсказки: его «Форсирование Днепра» включает фанерный щит, на котором написано «Даешь Киев!» Щит этот, понятно, относится к пропагандистскому обеспечению боевых действий, которое вменялось в обязанности политорганам: самим солдатам такие призывы были ни к чему. Но фоторепортер, будем называть вещи своими именами, согласился играть в эти «игры».

Больше того, воспитанный на процветавшей в предвоенную пору эстетике постановочной фотографии, он позволил себе срежиссировать происходящее событие. Из группы солдат-плотников, рубящих плоты для грядущей переправы через Днепр, он выделил на переднем плане одного, который, в отличие от других, не работает, а, подняв голову, смотрит на небо. Этот жест должен сообщить зрителям об опасности налетов вражеской авиации и, в связи с этим, подчеркнуть героизм казалась бы прозаического труда солдат, вооруженных кроме винтовок топорами. В связи с последним обстоятельством у центрального персонажа композиции в правой, обращенной к зрителям, руке мы видим крупным планом орудие плотницкого труда.

Откровенная литературность снимка, решенного по канонам изобразительного искусства, – обратите внимание, что солдат, смотрящий вверх направо, поставлен в левой части снимка, что позволяет его взгляду «держаться» пространство, – создает у

зрителя определенное недоверие к фотодокументу. Строго говоря, это уже не репортажный снимок, а написанная фотохудожником картина, явление в той же мере из мира изобразительных искусств, сколь из мира собственное фотографии.

Эту грань фотография не раз переходила и продолжает переходить по сей день<sup>14</sup>. Вопрос заключается в том, насколько такие фотографические «кентавры» допустимы в самой острой разновидности репортажа – во фронтовой фотографии. Причем речь здесь идет не только об эстетике, но и об этике профессии.

Известен случай подобного рода, который вызвал немало споров в фотографической среде. Дмитрий Бальтерманц в только что освобожденной от врага Керчи снял группу мирных граждан, пришедших на берег, где незадолго до того были расстреляны фашистами заложники, чтобы отыскать среди трупов своих родных и близких. Люди бродят между чернеющих на сероватом песке тел, кто-то уже нашел родного человека и причитает над ним. Не стану пересказывать содержание снимка, все, кто его видели, отмечали трагическую силу запечатленного камерой момента.

Но в том-то и дело, что автор не ограничился только тем, что заключено в самом моменте. Он решил усилить впечатление, вызывив увиденный объективом факт до значения образа. С этой целью, работая над выставочным вариантом снимка, фотограф впечатал в него отдельно, в другое время и в другом месте снятое небо. Грозовые, тяжелые тучи, такое же, как и во всей композиции, черно-серое светотональное решение, – конечно же, «чужое небо» решительно усиливает силу образного воздействия фотопроизведения на зрителя. Однако ценой этого усиления становится определенная раздокументированность положенного в основу события. Недоброжелатели Бальтерманца, знакомые с разными вариантами неба на снимке, в пылу полемики высказывали предположения, что в конце концов ради создания у зрителей нужного впечатления от трагического сюжета можно было бы воспользоваться и услугами статистов, которые изображают как живых, так и мертвых.

Конечно, нарушение некоторых правил репортажной фотографии компенсировалось сильным художественным эффектом, который возникал в итоге. С каждым годом, отдаляющим нас от событий эпохи Великой Отечественной войны, соотношение факта и возникающего на его основе художественного образа менялось. Для зрителей, в отличие от военных историков, все

---

<sup>14</sup> Подробнее об этом см.: *Вартанов А. Документ и образ. М., 1985.*

большую привлекательность приобретали образные достоинства снимков. Подчас даже они стали отрываться от фактической основы, воспринимающейся тут, как в изобразительном искусстве, в качестве жизненного материала, которым пользуется художник, сочиняя свою композицию.

Так случилось со знаменитым снимком Макса Альперта «Комбат». На большинстве выставок, посвященных фронтовой фотографии, в книгах и альбомах, – на обложках, на плакатах воспроизводится обычно именно это произведение. Оно и само звучит как яркий, превосходно сделанный плакат. В отличие от своего коллеги Д. Бальтерманца, признавшегося в «сочиненности» знаменитого снимка, автор «Комбата» в изданной много позже книге настаивал на репортажной подлинности снимка. «Как только был отдан приказ о выступлении, – писал М. Альперт, – солдаты в полном боевом снаряжении вышли из окопа и залегли. Комбат вышел из блиндажа следом за ними. Повернувшись по направлению к бойцам, высоко над головой подняв револьвер, он в патриотическом порыве звал бойцов в наступление... В те считанные секунды, когда комбат приказывал бойцам действовать, я наблюдал за ним через видоискатель “Лейки”, оставаясь в блиндаже, у его входа»<sup>15</sup>.

Достаточно представить себе «топографию» описанной фотографом сцены, чтобы, сопоставив ее с разворотом фигуры комбата, обнаружить некоторые нестыковки. Взгляд камеры таков, что она оказалась не сзади офицера, как явствует из авторского описания, а впереди него. Сначала идет цепь солдат (они видны на заднем плане), затем сам комбат и после этого – снимающая камера. Говоря иными словами, будь этот снимок сделан в режиме подлинного репортажа, М. Альперт должен бы находиться не в блиндаже, а где-то в зоне между комбатом и противником.

Даже беглый анализ показывает, что подозрения многих критиков и коллег фотомастера о том, что перед нами все-таки превосходно сочиненная и поставленная композиция, не лишены оснований. Недаром в фотографической среде ходили упорные слухи, что снимок этот сделан еще в довоенную пору, во время учений. Сам автор, как бы отвечая на недоверчивые предположения, дает свое объяснение: «Эта фотография, – пишет он, – мне представляется счастливейшей творческой удачей, предвидеть которую, конечно, не мог, но для появления которой была все же предпосылка: авторский замысел»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Альперт М. Беспокойная профессия. М., 1962. С. 66.

<sup>16</sup> Там же. С. 65.

Если репортажные условия съемки знаменитого кадра способны вызвать определенные подозрения, то наличие предварительного замысла, который, собственно говоря, направляет творческие поиски фотографа, можно только приветствовать. Оно означает, что репортер не ограничивался бесконечным «щелканьем» затвором своей камеры в расчете на то, что там, в редакции, отберут то, что надо. В этом вопросе, кстати сказать, состоит еще одно отличие советского военного репортера от его западных коллег. Идеологическая «накачка» советского фотожурналиста требовала от него, чтобы он не был сторонним наблюдателем происходящего, не просто фиксировал увиденное, но давал его осмысление. Поэтому прежде чем поднять камеру, многие фронтовые репортеры думали о конечном итоге. Некоторые, как говорилось выше, по этим причинам не снимали вовсе, пропустив, не зафиксировав для истории многие бесценные мгновения войны.

Так или иначе, в снимках четырех военных лет, сделанных советскими фоторепортерами, наряду с документально-фактическим началом значительное место занимало художественно-эстетическое.

### **Новаторы 1920-х: двадцать лет спустя**

Чтобы всерьез объяснить этот феномен, нужно поднять весь пласт истории советской фотографии, начиная с середины 1920-х гг. Тогда именно были сформулированы принципы нового социального репортажа, не только фиксирующего происходящие события, но и дающего им историческую оценку. Тогда же была, фактически, разорвана творческая традиция, отринуты все (или почти все), что сделано дореволюционной российской светописью. Новые авторы новой фотографии – это, в основном, самоучки, энергичные, общественно-активные молодые люди, плоть от плоти той среды, которая стала объектом документалистики.

Причем, что немаловажно, нарождающаяся советская фотожурналистика была в равной степени связана как с кинохроникой, с одной стороны, так и со всем «революционным фронтом искусств», с другой. Поэтому, наверное, вместе с появлением в стране ассоциаций «революционных» писателей, живописцев, кинематографистов возникло и РОПФ – российское объединение пролетарских фотографов. А рядом с ним было и близкое ЛЕФУ В. Маяковского творческое объединение фотографов «Октябрь». Два его лидера – Александр Родченко и Борис Игнатович на дол-

гие годы определяли поиски в области фотографического языка в нашей стране. В соперничестве и теоретических спорах, которые велись с немалым жаром на рубеже 1920-х и 1930-х гг., формировались творческие принципы российского фотографического авангарда.

Позже, начиная с 1932 г., когда вышло известное партийное постановление, поставившее точку на развитии творческих объединений, многие фотографические поиски (как, впрочем, и поиски в других видах творчества) были искусственно оборваны. На смену экспериментаторству и эстетическим открытиям пришли сухость языка, пуританизм, творческая безликость.

Однако насильственное прекращение творческого процесса не означало его полного истребления. Неожиданным образом, в пору, когда решительно изменилось положение в обществе, когда началась война, кое-что из творческих достижений более чем десятилетней давности было реанимировано и использовано в новых творческих и публицистических целях.

В условиях военного времени было не до эстетической цензуры: главное внимание отныне уделялось более существенным вопросам. Поэтому, наверное, – в особенности в первые месяцы войны – политические цензоры следили более всего за верной расстановкой некоторых акцентов: ненависть к врагу, уверенность в скорой победе и т.д. Такие «мелочи», как построение кадра, ракурсы и пр. (все то, что вызывало немедленные оргвыводы в предвоенное десятилетие), мало кого интересовали. Недавно правдив Александр Устинов, вспоминая события парада на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 г., пишет: «Начальник охраны [Кремля. – А.В.] подошел к нам [а там, кроме него, были, по его свидетельству, Бальтерманц, Трошкин, Гурарий, Гаранин, Капустянский и другие. – А.В.] и сказал: “Снимайте что хотите и как хотите”»<sup>17</sup>.

Кстати сказать, творческая свобода, полученная фотографами, сказалась сразу же, уже в этой съемке. Первый военный парад стал одной из самых ярких страниц в фотолетописи четырех лет. При том что, скажем, парад Победы в июне 1945-го был во сто крат радостнее и торжественнее, что в нем был театральный эффектный момент, он не получил такого выразительного пластического воплощения в снимках, как скромный ноябрьский парад первого военного года. В известной мере, природа тут «помогала» репортерам: пошедший густой снег не только разнообра-

<sup>17</sup> *Маевский В.* Александр Устинов. М., 1972. С. 12.

зил снимки, сделанные в начале и в конце парада, но и создавал «скульптурность», монументальность фигур воинов, отправляющихся с Красной площади сразу же на передовую.

Если анализировать художественные средства, использованные в этой съемке, то большинство репортеров, имеющих серьезный творческий опыт и знакомых с поисками 1920-х гг. (перечисленные А. Устиновым авторы относятся как раз к таким), в условиях дефицита времени безошибочно нашли решение, в котором не только сообщалось о факте, но и давалась его образная трактовка. Само проведение парада в условиях, когда враг стоял у порога советской столицы, было фактом громадного политического значения. Даже простейшая фотофиксация случившегося произвела бы на читателей отечественных и западных изданий сильное впечатление. Но, выполнив программу-минимум, авторы снимков не ограничились ею, пошли дальше. Они создали обобщенный образ страны, вставшей под ружье.

Образная удача съемок парада обнаруживается в особенности при сравнении их с кадрами первого дня войны, о которых было сказано выше. Растерянность и разобщенность, возникшие от внезапно свалившегося на головы известия, сменились здесь собранностью и суровой сосредоточенностью. Единообразная солдатская форма, одинаковые ружья с примкнутыми штыками на левом плече, вещмешки за спинами, – да еще снежок, который своей порошей тоже делает марширующих на параде похожими друг на друга.

Не стану всякий раз указывать конкретный – и единственный – источник, оказавший воздействие на то или иное образное решение. Это слишком усложнит и замедлит наш рассказ. Буду приводить лишь те примеры, где проявились какие-то очевидные, типичные качества фотоязыка, сформированного в 1920-е гг. В этом случае, в частности, сработала тенденция фотографии, по самой своей природе имеющая «склонность» (термин Зигфрида Кракауэра в его «Природе фильма»)<sup>18</sup> к фиксации неповторимых подробностей. Новаторы фототворчества постарались доказать, что светопись, как и ее «старшая сестра» живопись, способна при необходимости создавать предельно обобщенные образы.

В кадрах, показывающих ноябрьский парад, обобщение достигается чисто пластическими, действительно близкими живописи средствами. А в других случаях репортеры используют в тех же целях совершенно иные, фотографические средства.

---

<sup>18</sup> См.: Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 44–47.

В частности, то, что на профессиональном жаргоне носит название «шевеленка». Этим понятием обозначается фотоизображение вне фокуса, когда все детали снимка лишены резкости контуров. Они размыты, обобщены, перетекают одни в другие.

В свое время внефокусные снимки были «коньком» фотонаторов. Борис Игнатович даже ухитрился спилить на своей малоформатной камере стопорный винт, который не позволял снимать с очень коротких расстояний. Преодолев эту преграду, мастер создавал нерезкие снимки предельно обобщенными по своей пластической форме.

То, что для мастеров 1920-х гг. было поиском новых возможностей фотографической пластики, в годы войны стало средством расстановки определенных, чаще всего эмоциональных, акцентов. В большой серии снимков Георгия Зельмы, снятых им в Сталинграде, самые лучшие те, где изображение лишено строгой четкости. Снимая с самолета разрушенный до основания город-призрак, репортер, чуть сбивая фокус (это не обязательно происходило во время съемок, тот же эффект можно получить и во время печати снимка), достигал поразительного эффекта.

Совсем по-другому – в сочетании в одном кадре резкого изображения с нерезким – использует этот же прием Дмитрий Бальгерманц в своей «Атаке». Эффектный снимок снят репортером, находящимся в окопе рядом с солдатами, стреляющими по противнику. А в это самое время поднявшиеся в атаку воины с винтовками наперевес бегут вперед, перепрыгивая через окоп. Те, кто сидят в нем, даны предельно резко, бегущие – обобщенно. Тут, признаться, нет никакого особого фокуса: движущиеся объекты рядом с неподвижным чаще всего получаются на снимках такими вот, с «шевеленкой». Репортер сознательно снимал так, что нам не видны ни одно лицо, ни одна какая-нибудь другая индивидуальная, неповторимая деталь: степень обобщения столь велика, что со снимка естественным образом встает образ стремительной, все сметающей на своем пути атаки.

И другое использование обобщения, достигнутого нерезкостью изображения, также восходит к экспериментам, которые велись в фотоискусстве. Я имею в виду знаменитый снимок Бориса Кудоярова из его ленинградской серии. Он относится к тем работам, где, как уже говорилось, фотография смело раздвигала прежде непреодолимые границы этически допустимого. На снимке мы видим младенца, скончавшегося от голода и холода в осажденном городе. Над ним – рыдающая и, кажется, находящаяся в беспомощности молодая женщина, очевидно мать.

Говорю «кажется», «очевидно», – потому что автор сделал свой снимок предельно неконкретно: не отдельные детали, как в «Атаке», а все изображение подано нерезко. В этом решении автора есть сразу два резона. Во-первых, фотограф таким образом избегал возможного упрека в натурализме: все-таки в военное время мирные жертвы, да еще такие беспомощные, как младенцы, выглядят много страшнее, нежели трупы солдат. А другое обстоятельство связано не с этикой, а с эстетикой. Нерезкое изображение как бы имитирует взгляд на происходящее сквозь слезы. Таким образом, пластическое обобщение может, оказывается, служить и подчеркиванием субъективного начала произведения.

И еще один творческий урок, использованный во время войны мастерами, которые в ставшие уже далекими 1920-е гг. искали новые формы выразительности. Я имею в виду понятие «упаковка», бытовавшее в профессиональной среде. Оно означало поиски средства, с чьей помощью можно было бы уместить как можно больше деталей в снимке, «упаковать» в нем самые разные предметы, нередко не согласующиеся друг с другом.

У разных авторов были разные способы построения необычной композиции. А. Родченко и Б. Игнатович, к примеру, увлекались «косиной», т.е. умением строить снимок вокруг диагональной оси. А. Шайхет и Г. Петрусов очень любили снимки сверху, что также позволяло им уместить на фотолисте максимальное количество событий и лиц.

Так, в работе А. Шайхета «Киев освобожден. На Крещатике 7 ноября 1943 года» удачно выбрана точка съемки. Фотограф оказался где-то наверху (возможно, на этажах чудом уцелевшего здания) напротив разрушенного Крещатика. Внизу, на переднем плане вдоль нижнего обреза кадра вольным, победным строем идут автоматчики. Они задают масштаб изображению, подчеркивая подлинные расстояния, схваченные объективом камеры. Становится ясным, какой большой, широкой и, скорее всего, красивой была когда-то эта центральная улица украинской столицы.

Другая знаменитая фотография сделана Г. Петрусовым в самый последний день войны. Она запечатлела историческое событие – подписание делегацией германского командования во главе с фельдмаршалом Кейтелем Акта о безоговорочной капитуляции в Великой Отечественной войне. В сравнительно небольшом помещении тогда собралось очень много людей – не только представителей советского командования во главе с маршалом Жуковым, но и журналистов – пишущих, снимающих



на фото- и киноплёнку. Пробриться к столам, стоящим в форме буквы «Т», было совершенно невыносимо. Да и была опасность, протолкнувшись к ним, упереться в спины коллег и ничего не увидеть за ними.

Г. Петрусов использовал свой довоенный опыт, когда он всюду возил с собой небольшую (а иногда, когда снимал на природе, – то и большую) лестницу-стремянку. Вставая на нее, он оказывался сразу выше всех своих коллег-соперников и, кроме того, обретал возможность «упаковать» в свой снимок максимально возможное количество деталей происходящего. Во время подписания Акта о капитуляции у него, конечно, стремянки не было: да если б и была, то, понятно, никто бы не позволил ее пронести в такое место. Фотограф использовал вместо лестницы стоящий поодаль стол.

Конечно, такой поступок был весьма нехарактерен для безупречно воспитанного, аристократичного фотомастера, зато результат превзошел все ожидания. Получился снимок, на котором не только передано важнейшее событие, но и выражена заключенная в нем драматургия. И композиционная ось фотографии, и устремления фигур всех присутствующих в зале журналистов направлены в сторону сидящего в глубине Кейтеля. Маршал Жуков оказался на периферии этого силового поля: он сидит в стороне, терпеливо пережидая, когда утихнут журналистские страсти вокруг поверженного соперника. Смысловой контрапункт оказался гораздо выразительнее бравурных композиций, которые получались у других фотографов, бравшихся за тему Победы в этой самой страшной в мировой истории войне.

Тому же Г. Петрусову принадлежат и такие же внешне скромные, «тихие» кадры, снятые в Берлине весной 1945-го, когда немецкая столица выглядела почти столь же пострадавшей от боев, как Сталинград и Киев. Он снимал горожан на улицах, причем, в отличие от взгляда сверху, который, как известно, принижает попавших в объектив камеры людей, – тут смотрел им прямо в глаза. И не находил в их встречных взглядах ничего, кроме боли и отчаяния. Замечал попутно, что и немцы в условиях разрухи и отсутствия городского транспорта вынуждены пользоваться тележками «на человеческой тяге». Фиксировал работу военной администрации, которая занималась самыми что ни на есть мирными, бытовыми делами. Никакой бравурности, никакого упоения победой, никакого презрения к побежденным.

Следует чуть подробнее сказать о том, как советская фронтовая фотография представляла на своих снимках врага. В пер-

вый период войны, когда шло отступление, репортеры не имели возможности непосредственно снимать солдат и офицеров армии противника. Вместо этого враг присутствовал опосредствованно – в показе разрушений, жертв и т.д. (М. Савин. «На пепелище», 1942). В дни коротких контрнаступлений появлялись немногие кадры, показывающие, в основном, трупы немецких солдат (А. Гаранин. «Возмездие. Брянский фронт», 1941) или сбитые самолеты врага (В. Аркашев. «Последнее пикирование», 1941).

Только во второй половине войны, когда Советская армия стала наступать, появилась возможность увидеть противника поближе. В основном, это были взятые в плен солдаты и офицеры. Фотографы – тут чувствовалось откровенное пропагандистское задание – показывали лишь те моменты и тех людей, которые свидетельствовали о смятии духа, о человеческом ничтожестве, о жалком состоянии плененных. Партийным идеологам, заказывающим и публикующим исключительно такие снимки, не приходило в голову, что принижение противника свидетельствует одновременно и о принижении победы над ним. (Замечу в скобках, что в художественных фильмах, посвященных теме войны, и через 10–15 лет после ее окончания образы противника трактовались примитивно-односторонними. Только значительно позже, уже на рубеже 1960–1970-х гг. появились ленты, где мы увидели некарикатурных солдат и офицеров немецкой армии.)

В фотографии же зачатки хоть сколько-нибудь объективного показа врага появились, фактически, лишь в победном 1945 г. И то это, в основном, были немецкие генералы, попавшие в плен и при всем том не терявшие своего достоинства (И. Шагин. «Захватили в плен. Берлин», 1945). Гораздо реже удавалось использовать счастливую способность фотографии – в показе человека, его лица, пластики фигуры, жестов – передавать душевное состояние, переживание трагедии, смятение, вызванное поражением. Тут, к сожалению, превалировали поверхностно-плакатные решения (М. Редькин. «Энде...», май 1945), где в разных композициях варьировался один и тот же сюжет: немецкий солдат без фуражки, в растерзанной военной форме сидит или стоит, понурившись, на фоне разрушенных или горящих зданий Берлина, всей своей позой обозначая крах фашистской армии.

Пожалуй, только после войны, в первые недели мира, когда на территории поверженной Германии стала налаживаться жизнь, которой руководила назначенная советским командованием военная администрация, появились снимки, лишенные откровенной тенденциозности. Немногие из репортеров, не уе-

хавших в Москву, запечатлели – пусть и сторонним, поверхностным взглядом – то, что происходило в германской столице (В. Фаминский. «Врачебная консультация», 1945). Тут, пожалуй, лучше других сработал уже упомянутый Г. Петрусов: у него эта тема оказалась не случайной, в одном-двух кадрах, а последовательной, составившей впоследствии выразительный цикл.

И у того же Г. Петрусова уже после его кончины вдова обнаружила замечательный снимок солдат, вернувшихся на родину. Семь или восемь человек стоят в проеме вагона-теплушки и спускаются вниз к людям, которые пришли их встретить. Фотограф снова использовал вертикальное расположение фигур, только здесь ему не понадобилась стремянка: один над другим оказались солдаты, – в вагоне и на земле. Какие же у них оказались замечательные лица! Разные, одухотворенные, значительные. Мне сразу же на память пришли те два снимка, что были сделаны в первый день войны. Какой контраст между лицами тех и этих парней. Как сильно изменились люди за четыре военных года...

Впрочем, люди, стоящие у власти, не хотели, чтобы победа изменила сознание тех, кто повидал Европу и пришел домой с надеждой на новую жизнь. В считанные месяцы во всех областях идеологической жизни, в том числе и в фотографии, были восстановлены те нормы и ограничения, которые действовали в стране до 22 июня 1941-го. Так, будто и не было этих 1418 дней вовсе.

*В. Стигнеев*

### **«Фотография как...»**

Это название книги А. Лапина (далее везде – автор), преподавателя факультета журналистики МГУ, в которой он взялся изложить свою «теорию черно-белой репортажной фотографии», видимо, полагая, что отдельно есть еще теория цветной репортажной фотографии. Тут важно, что репортажная фотография отделена от остальной фотографии, стало быть, для автора образует нечто самостоятельное. На протяжении всей книги также подчеркивается, что его задача – показать, как делается репортажная фотография (отсюда название книги). Все цитаты даются по третьему изданию 2007 г.

«Рассуждать о фотографии легко и приятно ... любой пассаж будет казаться умным и глубокомысленным», – начинает автор книгу<sup>1</sup>. И тут же сообщает, что «основная проблема фотографии в том, что ее слишком много»<sup>2</sup>. Затем без всяких обоснований объявляет: «В XX веке фотография становится самым прогрессивным искусством»<sup>3</sup>. Однако уже в середине книги смущает читателя, когда пишет, что «нет полной ясности, может ли быть фотография подлинным искусством, фотографий-произведений недостаточно, а ясности нет»<sup>4</sup>. Речь пойдет о подобных спорных и необоснованных суждениях, которыми переполнена книга.

---

<sup>1</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 11.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 154.

## Природа фотографии

Анализируя природу фотографии, автор в качестве ее основного врожденного признака называет документальность. Всякая фотография, считает он, это документ, который подтверждает: то, что на ней изображено, происходило в данный момент и в данном месте, а фотограф и объектив камеры являются настоящими свидетелями. Поэтому у зрителя «возникает сильнейший эффект присутствия»<sup>5</sup>.

Однако сфотографировали обратную сторону луны, а фотографа там не было. И уже давно птиц и диких животных снимают в естественных условиях в отсутствие фотографа, не говоря о съемке различных процессов в науке и технике. Цифровая фотография сняла вопрос о втором свидетеле, поскольку новая технология позволила формировать не отличимое от фотографии изображение без участия камеры. Если бы документальность была врожденным свойством, это было бы невозможно.

Сама фотография не сообщает, где находится место действия (исключение – когда в ней зафиксирован общеизвестный объект, например Кремль) и когда случился зафиксированный момент. Нужна сопровождающая снимок подпись. Собственное понимание документальности подвело автора, он решил, что можно обойтись без подписей к снимкам, и приводит их в книге под номерами, упоминая только фамилии фотографов. В итоге, описывая известные фотографии (имеющие, кстати, общепринятые названия), он вынужден в книге прибегать к выражениям типа «в парикмахере Картье-Брессона», «в снимке с моряками Ю. Смита» (не всякий читатель догадается, о чем рассказывают эти фотографии). И читатель остается в неведении, где и когда эти снимки сделаны. В книге немало снимков самого автора, и тоже без названий. Объяснение этому странное: автор не уверен, правильно ли их поймут, если они будут с названиями.

Наконец, автор настаивает: документальность связана с количеством информации, которую несет снимок. Тогда выходит, что есть кадры более и есть менее документальные. Но врожденное качество не может «плавать»: или оно есть или его нет. Также, по его мнению, «шум» от ненужных подробностей в кадре будто бы, в свою очередь, усиливает ощущение документальности, хотя известно, что всякий «шум» мешает передаче информации, снижает ее качество и, значит, должен ослаблять это ощущение.

---

<sup>5</sup> Ланин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 147.

Автор открывает до сих пор неизвестное врожденное качество фотографии – прозрачность и часто на него ссылается. Он имеет в виду свойство зрения формировать иллюзию зрительного пространства на снимке. Но это свойство психологии зрительного восприятия, а не фотографии.

В дальнейшем он добавляет, что в самой природе фотографии заложена фотографичность. Якобы она проявляется уже в объекте съемки, но тогда она существует независимо от фотографии. К фотографичности автор также причисляет качество отпечатка (бархатистость фотобумаги, цвет подложки и фотопечать). И ближе к концу книги неожиданно сообщает, что прирожденным свойством фотографии является сюрреализм.

### **Репортажная фотография**

Во введении ставится проблема «фотография как композиция». Далее вся первая половина книги отдана описанию устройства глаза, феномену картины и подробнейшему анализу полотен Рафаэля, Левитана, Репина, Сурикова, рассмотрению проблем равновесия, симметрии, гармонии в изображении и даже темы – поэзия и фотография. Где-то в середине книги автор возвращается к репортажной фотографии и поясняет, как он ее понимает: «Репортажная фотография как противоположность постановочной, в ней категорически не допускается какая бы то ни была организация, режиссура. Это фотография, которую делает “невидимый” фотограф “невидимой” камерой»<sup>6</sup>. И тут же в качестве примеров приводит работу «Обнаженная» Г.Бинде, групповой снимок отдыхающих в Крыму и портрет семейной пары ветеранов в интерьере – откровенно постановочные кадры. Это ставит в тупик. И в дальнейшем в качестве примеров в книге постоянно используются снимки, которые никак нельзя признать репортажными – пейзажи, студийные портреты, натюрморты, фотомонтажи.

Природу репортажной фотографии автор не разъясняет.

Строго говоря, он даже не дает ей определения, ограничиваясь замечанием, что это фотография, которую делает «невидимый» фотограф «невидимой» камерой. Сошлемся, однако, на А. Картье-Брессона, авторитет которого для автора непререкаем. Тот определял репортаж во вступлении к альбому «НСВ» так: создать репортаж – значит, рассказать о событии, явлении в одной

---

<sup>6</sup> *Лапин А.* Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 164.



«Обнаженную» Г. Бинде автор приводит как пример репортажной фотографии



Снимок Л. Фрида дан в книге как пример «композиции Весы». Такой тип композиции, по автору, требует симметрии. Но никакой симметрии в кадре нет

или нескольких фотографиях. Значит, репортажная фотография связана прежде всего с событием, очевидцем которого был фоторепортер. А «невидимый» фотограф может снимать «невидимой» камерой не только события и, значит, не всякий снимок, им сделанный, будет репортажным.

### **Форма и содержание**

Автор постоянно вводит в анализ фотографического кадра такие категории классической эстетики, как форма и содержание, подчеркивая, что, воспринимая форму изображения, мы обнаруживаем содержание этой формы. «Если гармония – основа формы, – пишет он, – и если форма существует для гармонии, для содержания, то это художественный язык и художественная фотография»<sup>7</sup>. Незаметно философское понимание формы подменяется понятием из повседневной практики.

Переносить категории формы и содержания с их отношениями в практику фотографии некорректно, здесь у формы и содержания свое понимание, более того, форма наглядно представляется на снимке и из нее выводится содержание, что невозможно для философии.

В книге есть необычное определение: содержание композиции. Содержание композиции вместе с содержанием события «дадут искомое – содержание изображения». В итоге автор приходит к парадоксальному выводу: в фотографии «в большинстве случаев форма совершенно случайна, содержание ее непредсказуемо, во всяком случае оно никак не связано с изображенной ситуацией и не раскрывает ее значение»<sup>8</sup>. Как это? То есть содержание снимка не имеет отношения к тому, что изображено на нем? А к чему тогда имеет?

С формой тоже не все ясно. Оказывается, есть форма видимая и невидимая. Первая якобы прочитывается по структуре кадра, вторая только ощущается. Каким образом, если она невидима? По автору, форма снимка определяет его содержание, а содержание есть просто другая сторона формы. Так каково же содержание невидимой формы?

Это поясняется на примере «воображаемого снимка» (на протяжении всей книги автор постоянно прибегает к помощи «воображаемых снимков»), и это при том, что в книге около 500 фо-

---

<sup>7</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 215.

<sup>8</sup> Там же. С. 128.



то иллюстраций). Читатель должен представить снимок: семья мирно сидит за круглым столом. Вывод автора: гармония разлита в кад্রে не потому, что дружелюбны члены семьи и гармонично расположены в кад্রে, а потому, что стол круглый. А если некоторые родственники позой и жестом выразят неприязненное отношение к другим, будет ли по-прежнему царить за круглым столом гармония? Не ясно. Видимо, форма стола даже в «воображаемой композиции» определяет далеко не все.

Относительно различных способов прилагать философское соположение форма/содержание к реальной практике Ю. Лотман еще в советское время в книге «Структура художественного текста» заметил (автор почему-то приписывает эту книгу Ю. Тынянову), что определение «форма соответствует содержанию» верно в философском смысле. И только<sup>9</sup>.

То же касается использования в книге эстетических категорий в практическом плане. В тексте постоянно встречаются оценки: настоящая красота, красота композиции, линия красоты, наконец, секрет красоты, есть даже красота видимая и невидимая. Красота видимая лежит на поверхности, невидимая – воспринимается, но не осознается, утверждает автор. Каким же органом она, невидимая, воспринимается? Видимо, мистическим образом. Вообще, считает автор, настоящая красота скорее ощущается, чем создается.

Он также дает предметам и явлениям определения: красивая тень, красивый свет, удивительно красивый снимок, красивая композиция, потрясающе красивая композиция. Или подбирает особые эпитеты: изысканная композиция, изысканная печать. Правда, в одном месте признается: «доказать, что это красиво, я естественно не могу»<sup>10</sup>.

К соображениям общего типа надо отнести и излюбленную идею автора о «творчестве» самой природы. Это центральный момент его концепции – проявление «естественной художественности» в реальном мире: «Волшебный момент красоты и смысла преподносит ему [фотографу. – В.С.] на блюде сама природа, а от фотографа требуется всего лишь почувствовать его (для понимания нет времени) и запечатлеть бесценный подарок судьбы»<sup>11</sup>. Эта мысль в разных вариантах повторяется на протяжении всей

<sup>9</sup> См.: Лотман Ю.М. Структура художественного действия // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 24.

<sup>10</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 274.

<sup>11</sup> Там же. С. 305.

книги. Как и эстетика «решающего момента», «естественная художественность» главенствовала в советской фототеории в середине прошлого века. Но уже давно эстетические ориентиры в фотографии сместились.

### **Проблемы композиции**

Историю композиции в фотографии автор представляет себе так: «Совершенство композиции первоначально несвойственно было фотографии. Ее задача информировать и документировать. Необходимость в композиции возникла потом, когда фотография решила доказать, что она не хуже живописи и может создавать “картины”, чем она довольно долго и занималась. Впоследствии фотография объявила главными своими ценностями документальность и точность изображения, и композиция вновь оказалась ненужной». Текст этот совершенно не соответствует фактической истории композиции<sup>12</sup>.

Найти определение композиции, по словам автора, ничуть не легче, чем определить, что такое Истина, Любовь, Добро или Зло. Тем не менее по ходу книги он такие определения находит и не один раз: у него композиция – это жизнь изображения; форма изображения со всеми связями; построение художественной формы и т.п. Озадачивает утверждение, будто композиция рождается в отрыве от изображенного события, и только потом (видимо, после съемки) фотограф осознает ее содержание, связывает с происходящим и вносит свои коррективы. Ясно, что в процессе репортажной съемки это неосуществимо. Да и по самой сути репортажная фотография рождается не в отрыве от изображенного события, а в тесной связи с ним.

Автор считает: раз фотография такое же изображение реального мира, как и произведения графики и живописи<sup>13</sup> (хотя непонятно, почему он так решил), то логично переносить в фотографию положения из теории живописи. В частности, переносит в фотографию схему организации живописного изображения на трех уровнях: компоновка, конструкция, композиция. Если компоновка – это расположение фигур на плоскости кадра, то конструкцию фотограф должен разглядеть в объекте при съемке. Для чего?

---

<sup>12</sup> *Лапин А.* Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 25.

<sup>13</sup> Там же. С. 22.

А также оценить «возможности композиции в этой конструкции»<sup>14</sup>. Трудно представить себе последовательность таких операций в случае репортажной фотографии. Да и зачем, если ее, как утверждает автор, готовой преподносит на блюде сама природа.

Чтобы развить чувство композиции, автор предлагает читателю три пути.

Первый – сравнение: смотреть на снимки и сравнивать, «только смотреть на них нужно не один день, а долгое время, вставать ночью и опять смотреть». Нужно добиться, чтобы формы и фигуры на снимке, их сочетания воспринимались отвлеченно. «Для этого можно повесить снимок вверх ногами. Очень полезно посмотреть на него при другом освещении, например, ночью при свете луны». Или же смотреть на его отражение в зеркале. Тем, кто носит очки, смотреть надо без очков, а кто их не носит, надеть. Можно смотреть, сильно прищурившись...

Второй путь – работа с геометрическими фигурами на листе бумаги. Их следует вырезать из черной бумаги и двигать на белом листе, чтобы ощутить взаимодействие в чистом виде. Идея переносить результаты «бумажных экспериментов» на реальные фотографии соответствует представлениям автора о восприятии «чистой формы» фотоснимка.

Третий путь – изучение известных фотографий или произведений живописи, например снимков А. Картье-Брессона. Рассказывая про живописные полотна, автор дает многословные описания, но почему-то считает, что это невозможно в случае фотографий, т.е. объяснить снимок словами нельзя. Он предлагает свой метод: «Слова здесь бесполезны, зато можно вспомнить несколько стихотворных строк или какую-то мелодию, которые гораздо лучше объяснят непосвященному, почему мы так восхищаемся фотографией А. Картье-Брессона»<sup>15</sup>. С другой стороны, автор требует, чтобы при разборе снимка прежде всего анализировалась его форма, а как же это сделать без слов?

Для симметричных композиций он ввел собственный термин «композиция Весы». В качестве оси (или центра) симметрии у него выступают фигура, предмет, линия, а элементы слева и справа образуют «крылья» или «плечи» воображаемых весов. Автор постоянно находит этот вариант композиции в снимках. На фотографии Л. Фрида пожилая пара в черном с цветами на-

---

<sup>14</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 126.

<sup>15</sup> Там же. С. 180.

правляется на кладбище к могиле сына (об этом говорит деталь надгробия на первом плане). Автор увидел здесь «композицию Весы»: в центре – фигуры стариков, симметричные элементы – табличка с фото на памятнике и крыша автомобиля. Получается, что левое плечо «Весов» резко упало вниз, а правое задралось вверх – говорить о равновесии и симметрии тут можно только условно. Зато из поля зрения у автора выпала центральная деталь – массивная бетонная ограда кладбища, отделяющая пространство жизни от «дома мертвых». Относительно нее симметрично расположены фигуры в черном и надгробие с белой табличкой. Они прямо сопоставлены и ясно выражают содержание снимка. И уж если искать связь белых пятен, то это табличка на памятнике и букет белых цветов в руках у матери. Автор же нашел совсем другую, формальную связь: табличка надгробия + крыша автомобиля (цвет), утверждая, что она основная в композиции. Кстати, без подписи читатель не может узнать, что действие происходит в Германии в 1950-е гг. и что престарелые родители скорее всего потеряли сына во время Второй мировой войны (он на снимке в военной форме).

И в этой фотографии, и в других выдающихся снимках связующим началом элементов в композиции становится гармония. Ей автор придает особое значение: «Если гармония – основа формы, и если форма существует для гармонии, для содержания, то это художественный язык и художественная фотография»<sup>16</sup>. В такой, несколько необычной форме автор дает свое определение фотоискусства и его языка.

### **Обобщенное видение**

Принципиальна для автора аксиома: чтобы понимать фотографию, надо обладать обобщенным видением: «Нужно научиться видеть не людей, дома и деревья, а только геометрические формы и тональности знаков, которые их обозначают»<sup>17</sup>. Это называется отвлечься от предметности в снимке и воспринимать его как чистую форму, что не всем дано. Освоить эту процедуру помогают приемы отвлечения от предметности и «бумажные эксперименты» с геометрическими фигурами. Владея обобщенным видением, фотограф якобы увидит связи и взаимодействия, которые объект приобретает на плоскости снимка. Понять, что это

---

<sup>16</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 215.

<sup>17</sup> Там же. С. 107.



«Обобщенное видение».

Согласно автору, так надо видеть резкое изображение

такое, призвано изображение на титульном развороте книги, где все формы расплываются. Будто бы особым усилением зрения автор так «видит» реальную фотографию. Размытые геометрические формы зритель якобы также воспримет как носителей выразительности и смысла.

Самым громким открытием в книге стала обнаруженная автором в фотографии обратная перспектива. Здесь он воспользовался термином, который в искусстве и науке о перспективе имеет определенное значение. Он заимствует его и нагружает новым содержанием, что несколько странно.

Обычно под термином «перспектива» имеют в виду линейную перспективу с ее соответствием закономерностям зрительного пространства. Автор называет тональной перспективой зрительную иллюзию, когда на плоском чертеже с одинаковыми черным и белым квадратами светлый воспринимается как более далекий. Но это на плоскости с двумя плоскими же фигурами. А на реальном снимке, где действуют закономерности перспективы, признаки глубины, зрительные связи между фигурами, эта иллюзия не работает, т.е. тональной перспективы в природе не существует. Но якобы в фотографии существует настолько сильная зрительная иллюзия (движение темных форм на зрителя и светлых – от него), что ее следует рассматривать как проявление «обратной тональной перспективы».

То, что в этом случае темные предметы устремляются на зрителя, а светлые – уходят в глубину кадра, должны убедить читателя реальные примеры с пояснениями автора. На снимке женщина спит в постели, за ней на стене темный коврик: «Какое-то напряжение исходит от черного коврика на стене. Кажется, сейчас он взмахнет крыльями и... произойдет что-то страшное. Причина та же – обратная перспектива. Зрительно коврик движется

вперед»<sup>18</sup>. Но, даже напрягая зрение изо всех сил, картину авторской фантазии увидеть не удастся.

На другом снимке автор увидел, что «светлая газета на переднем плане заслоняет темный фон, главное, – читателя в черном. Это пример обратной тональной перспективы»<sup>19</sup>. То есть по закономерностям такой перспективы зрительное ощущение должно создать у нас иллюзию, что газета устремляется в глубину кадра, а фигура читателя – на нас. Но никакого иллюзорного движения газеты и читателя в кадре нет – ни вглубь, ни на зрителя.

Снимок, снятый на кладбище, автор подает как «убедительный пример обратной перспективы. Светлая полоса земли снизу зрительно уходит назад, а черные массы деревьев и могил, наоборот, движутся на нас»<sup>20</sup>. Снимок дан в тексте повторно, в конце книги с комментарием: «ощущение движения черных масс вперед и светлых – назад. Все неустойчиво, все движется, светлая земля роет подкоп под могилы, а те плывут вперед»<sup>21</sup>. Страшный эффект, который будто бы возникает в кадре, видимо, могут наблюдать только «воображаемые зрители».

Тут уместно процитировать самого автора: «Почти всегда зритель видит в фотографии не то, что видит, а то, что думает. То есть саму



«Обратная перспектива». На снимке, как сказано в книге, черный коврик несется на зрителя



Та же «обратная перспектива». Будто бы газета устремляется в глубину кадра, а читатель на зрителя



Автор увидел страшный эффект на снимке кладбища: черные массы деревьев и могил движутся на зрителя

<sup>18</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 40.

<sup>19</sup> Там же. С. 49.

<sup>20</sup> Там же. С. 54.

<sup>21</sup> Там же. С. 236.

фотографию он и не видит, а только думает, что видит. Или видит то, что, по его мнению, должен увидеть (чтобы показать свою компетентность)»<sup>22</sup>. Эти слова автору следовало бы прежде всего «примерить» к себе.

Однако он настаивает: якобы при съемке опытный репортер находит смысл в обратной тональной перспективе и в соответствии с ней (!) строит композицию.

### **Классификация видов**

Автор проводит классификацию видов репортажной фотографии.

Прежде всего это – хроникальная, она же народная (?), семейная фотография, представляет интерес для тех, кто на ней изображен. Но почему она репортажная? Она ведь большей частью постановочная, и в ней редко когда зафиксировано событие.

Далее – информационная фотография отличается от хроникальной тем, что предназначена не для семейного, а для постоянного зрителя. Автор отмечает, что это в основном снимки для прессы, но и они далеко не всегда репортажная фотография.

Затем идет событийная фотография, свидетельство какого-то значительного события. В принципе она целиком должна была бы попасть в информационную фотографию.

Классификация ширится: за событийной следуют ситуационная фотография, фотография момента, фотография детали, изобразительная фотография и как высший вид – композиционная фотография. Автор объявляет ее фотокартиной. Он также сообщает, что композиционный снимок «чаще всего лишен сюжета, не интересен событийно, свет или фактура не имеют в нем самодовлеющего значения»<sup>23</sup>. Хотя приведенными в тексте примерами противоречит себе (примеры сюжетно интересны, половина из них построена на фактуре и акцентированном световом решении).

Композиционное изображение, пишет он, живое, его можно уничтожить, если что-либо подвинуть или убрать совсем. Свой снимок – фрагмент городского пейзажа – автор скромно аттестует как композиционный шедевр и предлагает поочередно убирать одну из деталей. Зрителю нужно оценить изменения в композиции. Четыре измененных варианта напечатаны на раз-

---

<sup>22</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 212.

<sup>23</sup> Там же. С. 181.



Оригинал снимка Ли Миллер и скадрированный автором в книге вариант

вороте, рядом с каждым первоисточник и комментарий автора: «Разрушенная, умирающая композиция вопиет и дергается в конвульсиях. Она просто жить не может без тех компонентов, которые мы пытаемся убрать, ...близки к совершенству те, кто ощущает стоны и крики композиции, чей глаз страдает вместе с истязуемой»<sup>24</sup>. «Вопиет и дергается» – фантазия автора не знает предела.

Но вот он, нисколько не смущаясь, убирает, как ему кажется, лишние детали в композиции известного снимка Картье-Брессона «Площадь Европы» (1932): «Даже такой хрестоматийный шедевр можно улучшить», – сообщает он, – и дает два варианта «улучшенного» кадра. Видимо, уверенности добавило то, что после «улучшения» снимок классика «не вопиет и не дергается в конвульсиях». Такую же процедуру он проделал с драматической фотографией Л. Миллер (расстрел коллаборациониста в Будапеште), там лишней, по мнению автора, оказалась половина пространства кадра. И он даже не заметил, что срезает зрителей казни.

Завершают список видов репортажной фотографии фотосерия и фотоочерк (почему-то указано: цель фотоочерка – выразительность). Составленные из определенного числа снимков эти формы никак не могут быть видами репортажной фотографии. Но автор считает, что стоит даже расширить понятие фотоочерка и сочинить его из снимков совершенно разных фотографов разных времен<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 134.

<sup>25</sup> Там же. С. 186.



Поскольку всякая репортажная фотография есть фотография момента и в любой есть детали, композиция и она что-то изображает, то в целом предложенная система не представляется цельной. Когда в классификации нет единого принципа, идет произвольный отбор по разным признакам. Предложенные виды пересекаются друг с другом, путаются, а примеры вроде пейзажа А. Адамса и постановочного портрета А. Ньюмена ничего не проясняют, ибо не имеют отношения к репортажной фотографии. Это означает, что такой классификацией не собираются пользоваться на практике. Так и происходит: в дальнейшем при анализе фотографий автор о ней не вспоминает.

### Как снимает фотограф

На протяжении всей книги автор ограничился общими рассуждениями на эту тему, хотя с самого начала определил свою задачу – рассмотреть не то, что снимает фотограф, а как он это снимает.

Прежде всего он анализирует поведение «воображаемого фоторепортера» на съемке. Настоящий репортер, пишет автор, снимает всегда, нет аппарата, нет возможности зафиксировать что-то на пленку – не беда. Всегда нужно быть начеку, всегда все видеть, все замечать, искать смысл во всем видимом. Процесс съемки описан так:

«Вот фотограф идет среди людей, казалось бы, такой же, как все, да и думает о том же. Но это не так. Похожий, но не такой... Он как бы сверху смотрит на все происходящее, сверху, откуда лучше виден смысл и причины; ниточки, за которые дергают людей, а также силу, которая дергает... в эти минуты он не только участник, но и судья»<sup>26</sup>. Вот он идет со своей камерой, но еще не знает, на что ее направить. Со всех сторон зрительные сигналы – «надо остановиться», «можно снимать». А вот слабый сигнал – «а может снять?». Снимать и как можно скорее, потому что есть закон (!) слабого сигнала: он гораздо ценнее сильного, и на него следует сразу же откликаться, не раздумывая. И если при этом фотограф «воспарил» (термин автора), то получится нечто значительное. Если фотограф не «воспарил» – «карточек не будет»<sup>27</sup>. Более того, если фотограф не знает слова «воспарил» и ни разу не испытал этого состояния – он не фотограф.

---

<sup>26</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 187.

<sup>27</sup> Там же. С. 301.

Надо сказать, это единственное в своем роде описание психологии фотографа на съемке. А еще ему нужны особые качества: талант, отточенная (?) интуиция, умение предвидеть, предупредить. Его творческий рост автор изобразил графически. Взял четырех «воображаемых фотографов» – посредственного, стабильного профессионала, хорошего, очень хорошего профессионала, по горизонтальной оси отложил условное время работы, по вертикальной – художественный уровень снимков (тоже условный). И посчитал, что получились диаграммы роста (или застоя) каждого типа фоторепортера. Все это взято с потолка, и надуманные диаграммы ничего не проясняют в работе фотографа<sup>28</sup>.

Не похоже, чтобы автор следовал наставлению, с которым обращается к читателю: «Нужно ежедневно, ежечасно сомневаться в каждом сказанном слове, в тысячный раз проверять каждый тезис и каждый аргумент», хотя и пожаловался ему: «Поверьте, это очень тяжелая работа и трудная жизнь, бессонные ночи и долгие периоды депрессии, если понять что-либо не удастся»<sup>29</sup>.

Собственно о том, как делается фотография (обещанное «как») говорится скупо: «самое важное – оказаться в нужный момент в нужном месте, это качество настоящего фоторепортера». Вот как описана работа над событийной фотографией для газеты или журнала: «Иногда для этого нужно ехать в другой город или другую страну. Фотограф должен представить себе, в каких условиях он будет работать, то есть какая аппаратура ему необходима. Очень важно подготовиться к съемке и в другом плане, изучить местные условия, узнать как можно больше о событии, на котором предстоит побывать, представлять себе его особенности и возможные неожиданности, составить список сюжетов, которые необходимо снять»<sup>30</sup>.

Тривиальнее не скажешь, советы годятся на любой случай.

Отдельные моменты работы над событийными снимками (выбор позиции, момента съемки и др.) автор если и разбирает, то опять-таки на материале «воображаемых фотографий»: «Ситуация: левые на митинге дерутся с правыми, у тех и у других в руках флаги... Неожиданно ветер спутал флаги и на какой-то момент они как будто слились в объятии». По автору, этот момент события и надлежит уловить. И если элементарные условия

---

<sup>28</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 319.

<sup>29</sup> Там же. С. 169.

<sup>30</sup> Там же. С. 171.

композиции в кадре выполнены, то для событийной фотографии этого достаточно<sup>31</sup>.

А чего ж им быть не выполненными, если все это воображается. От композиционной фотографии автор уже требует абсолютной точности в размещении и сочетании компонентов. В работе над ней «фотограф не стоит на месте, он постоянно двигается вокруг своего предмета какими-то только ему понятными кругами, то приседая, то выпрямляясь во весь рост. Со стороны это похоже на какой-то ритуальный танец»<sup>32</sup>. Такая фотография, полагает автор, это высшая ценность фотоискусства, поэтому «шедевры в этом жанре не создаются, а случаются».

Это описание само «случилось» как «шедевр».

### **Язык фотографии**

Что касается теории черно-белой репортажной фотографии, то автор пытается создать гипотетический (как он определяет) язык в фотографии, которым тем не менее можно пользоваться. Язык этот основан на зрительных связях между фигурами и формами на плоскости снимка (глава так и называется – «связи как язык»). Он настаивает, что смысловые и изобразительные связи объективно существуют в фотоснимке. То, что они возникают в сознании зрителя, т.е. в каждом снимке всякий раз им создаются, его не смущает. На помощь приходят «воображаемые фотографии» и сложно выстроенная классификация связей. Они делятся на внешние и внутренние. Внешние смысловые и внутренние смысловые. Внутренне-изобразительные. Необходимо различать связи содержательные и несодержательные, сильные и слабые. Они могут быть смелыми и тонкими, умными и глупыми. Но могут быть неожиданными и все-таки содержательными. Их якобы можно почувствовать и осмыслить через изображение. Но язык фотографии из перечисления не составишь.

Чтобы подтвердить свою правоту, автор приводит примеры из числа «воображаемых снимков» такого плана: связь – голова человека + ваза на шкафу «может тонко рассказать о человеке на фотографии», если голова и ваза подобны по форме и тону, а шкаф похож на пьедестал. Добавим: а может и не рассказать, это смотря какой снимок «вообразился». Или: представьте снимок, пишет автор, женские ножки + ножки стула, связь между ними

---

<sup>31</sup> Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 183.

<sup>32</sup> Там же. С. 82.

присутствует в кадре. Да нет, это зависит от того, как построен снимок и как его воспринимает зритель<sup>33</sup>. Он рассматривает даже связи нереальных форм. Кратко пересказать, как это делается, трудно. Зато можно предугадать, что идея «связи как язык» никаких практических последствий иметь не будет.

В эпилоге, который называется «Счастливый конец», автор не подводит итоги. Зато задается вопросом: за что мы любим фотографию (не только фотоискусство)? А вот за что: «На фотоснимке мы можем выглядеть красивее, чем в жизни и даже умнее».

Странный конец.

---

<sup>33</sup> *Лапин А. Фотография как... Изд. 3-е. М., 2007. С. 82.*

*В. Рогова*

## **Дранковский гамбит**

### **Плейбой русского кино**

Имя этого гениального кинодельца до сих пор стыдливо замалчивается отечественными энциклопедическими изданиями. Однако летопись русского синемаатографа и фотографии немислима без господина Дранкова, малограмотного «Поставщика Двора Его Императорского Величества» и парламентского корреспондента Первой и Второй думы, а также французского журнала «Иллюстрасьон» и английской газеты «Таймс». Он был удивительно масштабен не только в этих увлечениях, проматываясь лишь на страсти к хорошеньким женщинам.

Достоверно можно сказать только о его происхождении – выходец из провинциальной мещанской еврейской семьи. Его племянник Александр Лемберг рассказал, что в начале XX в. молодой Дранков содержал в Севастополе танцкласс, где всю эксплуатирует свой абсолютный музыкальный слух. Тогда его увлекли новые европейские танцы – танго, фокстрот, тустеп, ке-куок... и плясуни. Имея наполеоновский рост и угловатую фигуру, Дранков слыл прекрасным хореографическим наставником и местным франтом. Предпочитал всегда носить цилиндр, ослепительно свежие гипсово твердые воротнички и манжеты. Вскоре, став петербуржцем, он заведет в своем гардеробе сотни костюмов, фраков, пар обуви и пр.

В первый крымский период проявилась и вторая натура Дранкова – исключительная щедрость. Бескорыстно, на доходы от танцпредприятия, он обеспечивал безбедную жизнь родителям, многочисленным братьям, сестрам и их семьям.

Увлечшись фотографией, маэстро в поразительно короткое время становится столичным репортером, мастером фотосенсации. За великолепные снимки царской семьи Дранкова и удостоивают звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». «В начале 1908 года я посетил Дранкова, – вспоминал Александр Ханжонков. – Дранков похвастал снимком царя, произведенным с очень близкого расстояния. Тогда не было объективов, и это было трудно, принимая во внимание охрану, свиту и так далее». Очевидно, понадобилось много находчивости, чтобы сделать эти съемки «скрытой камерой», обманув придворную полицию. Надо учесть еще и то, что у императорской семьи с 1890 г. был личный фотограф – фон Ган. Так что даже император Николай II не смог скрыться от папарацци.

В Санкт-Петербурге Дранков внедряет новую технологию съемки, что сейчас бы назвали ноу-хау, – создает первую сеть электрофотографий (до этого в России фотографировали и делали отпечатки снимков только при естественном свете). Используя юпитеры и бромистую бумагу, он резко снизил стоимость светописи, и фотография стала доступной всем: кухаркам, лакеям, рабочим...

А как он театрально снимал на кинокамеру! Virtuозно сбывал свой товар! Скобелевский журнал «Экран России» запечатлел этот цирк: «Господа, раступитесь!.. Эй, картуз, куда прешь?.. Мадам, у вас хорошая шляпа, но зачем же лезть в объектив? Мосье квартальный, ради Бога, мосье квартальный... Вот Вам за труд... Ваше благородие, поощрите его зуботычиной ... осади, осади назад!..

А в это время успевал 20 раз взглянуть в фокус, усиленно вертел ручками для фильмы и платформы, отбивая ногой натиск толпы, отдавал приказания чумазому (своему помощнику. – В.Р.), заискивающе улыбался “их благородию”...

Проявив и напечатав ленту, он носился с нею по петроградским театровладельцам, пристраивал, убеждал, угрожал. Иногда появлялся в Москве и прямо с Николаевского вокзала с ворохом лент мчался к Пате, в “Гомон”. Предлагал, навязывал, клялся, заискивал. Но, когда давал рекламу или рассылал циркуляры, любил прихвастнуть, прилгнуть на три четверти, упомянуть об операторах из Лондона, Парижа, Буэнос-Айреса и Вашингтона,

о каких-нибудь несуществующих машинах для съемки лунных пейзажей или о новом грандиознейшем деле с основным капиталом в 5000000. Любил пышность, помпу, бутафорщину, любит и теперь и, должно быть, умрет с этой любовью».

Ошеломляющий размах его новой деятельности требовал знания иностранных языков. Дранков изучает английский и французский. В своем доме, поставленном на широкую ногу, он поселил очаровательных дам – француженку и англичанку, как бы для практики в языках. В фотоателье он нанимал исключительно красавиц в весьма смелых туалетах, что не только вдохновляло их владельца, но и прекрасно увеличивало дивиденды.

Феерический антураж дранковского стиля создавали отличный кабриолет, запряженный холеным серым, в яблоках, рыском (конюшня имела для круглосуточных прогулок с дамами полусвета), или шикарный канареечного света автомобиль, за рулем которого, следуя последнему крику моды, сидел сам хозяин. Посыльными служили негритенок и кореец. А властвовали в его жилище породистые собаки и певчие птички редких пород.

Не менее известен Дранков кутежами (опять-таки на славу!) в ресторанах, игорных домах и на островах с цыганами, коих восхищал своим пением. Обычно его шумная компания купалась в шампанском, а Дранков, который не пил и не курил, активно волочился за женщинами. Но парадоксов друг и в увеселениях оставался верен самому себе. Отчаянный ловелас даже в часы беспросветного загула не забывал поделить яствами со своими слугами. Уникальная деталь: в периоды разорения только слуги и сотрудники не бросали Дранкова, помогали встать на ноги, кормили, поддерживали. Родственникам же его лихие взлеты и падения были не по плечу.

Борис Вольф<sup>1</sup>, со товарищ по развлечениям и кинопроизводству, вспоминал в 1993 г.: «Он не был джентльмен в смысле слова, не тот человек, которому можно поверить. Было известно, что он был женат, но жены его я ни разу не видел, где жила она, я не знал.

Сам он рассказывал мне, что он из Одессы, работал в Харькове...

---

<sup>1</sup> *Вольф Борис Григорьевич* – предприниматель и киноорганизатор, после революции он фактически создал советский кинопрокат. Последнее его деяние – Дом ветеранов кино в Матвеевском. Он скончался в конце 1993 года, в возрасте 97 лет. К сожалению, его богатейший архив утрачен.

Понимаете, не при дамах будет сказано, был страстным бабником. Все начинающие киноактрисы не должны были миновать его спальни (если можно так мягко выразиться). И каждая была в нем заинтересована, потому что мечтала стать королевой экрана. А какая женщина этого не хочет? Я не знаю такую. Это никогда не удавалось, так как Дранков, как правило, их не снимал. Или если снимал, то делал вид, что снимает для кино.

У него не было установки на то, чтобы сделать себе хорошее имя. Это интересовало его во вторую очередь. Он мог пообещать и не выполнить обещание, понимаете, может быть, мог обещать женщине жениться послезавтра, если она сегодня ляжет к нему в постель, а на следующий день закрыть дверь на замок и больше ее к себе не пускать.

Он был не очень чистоплотен и в материальных делах. Он мог обманывать, он мог обещать, но не выполнить обещание, мог кого-то нанять на работу за тысячу рублей, а заплатить ему пятьсот рублей. Это не был человек, которому можно было бы доверять на сто процентов.

Дранков выделялся большим умом, хваткой, деловитостью. Человек он был очень оборотистый и авантюрный. И в нем было что-то увлекательное и привлекательное в деловом смысле. Он очень хорошо понимал, из какого куска дерьма можно сделать миллион. Он очень хорошо мог рассказать о своем кинематографическом замысле и привлечь к нему деловых людей.

И все видели, как этот человек из полуграмотного, абсолютного не интеллигентного, стал человеком богатым, дельным.

И был довольно широкий человек – в смысле ликвидации денег, которые он зарабатывал. Одаривал широко, душевно. Никогда не отчаивался. Все любят удачников. Даже конкуренты относились к нему со снисхождением, хотя светскому общению он не был обучен. Страшный хвостун» (Видеоархив автора. – В.Р.)

В 1907 г. Дранкова посетила мысль стать, ни много ни мало, первым кинопатриотом России. Не гнушаясь никакими приемами саморекламы и сенсаций, он решил перехватить инициативу у французских фирм братьев Пате и Гомон, господствовавших на русском кинорынке. Против засилья зарубежных боевиков и мелодрам решено было бороться русским художественным фильмом. Так началась историческая слава Абрама (Александра) Дранкова и открылась первая страница отечественной игровой кинематографии.

Выбор пал на пушкинского «Бориса Годунова»...



Немногие тогда разглядели в люмьеровском синемаатографе Десятую музу. Федор Шаляпин относился к нему как к театру для бедных, Владимир Маяковский – как к типографскому станку, Максим Горький – как к популяризации разврата. Театральный критик Александр Кугель видел в кинематографе «варвара», «последнее и потому пошлейшее выражение действительности», Корней Чуковский – «сборное творчество кафров и готтентотов». Педагоги утверждали, что электрические театры портят вкус учащихся, юристы свидетельствовали, что кино содействует росту преступности.

Официальную точку зрения выразил император Николай II в одной из своих резолюций: «Я считаю, что кинематография – пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует».

Невзирая на интеллигентский пессимизм, Александр Осипович отправляется в Гамбург на Первую международную кинематографическую выставку, незадолго до этого объявив себя первым русским кинофабрикантом и первым русским кинооператором. Отныне он будет считать себя высшим авторитетом в вопросах кинематографического дела и искусства.

Первые опыты по разным причинам не состоялись, но это не помешало Дранкову в обстановке шумной саморекламы начать работу над следующим фильмом. В многочисленных объявлениях и циркулярах он обещал русской публике картину, «подобно которой еще не было в кинематографическом репертуаре». Он даже выступал на заседании Санкт-Петербургского Императорского Технического общества с первым в России кинодокладом «О компоновке сюжетов и изготовлении кинематографических картин». Весьма долго эту речь воспринимали как открытие киномонтажа и его основных принципов.

28 октября (15 октября по старому стилю) 1908 г., когда обещанный шедевр Дранкова «Стенька Разин и княжна» («Понизовая вольница») был показан широкой публике, стало официальной датой рождения игрового кино в России.

Однако спекулятивный характер деятельности помешал Дранкову занять в национальном кинематографе место лидера, на которое он постоянно претендовал. Ему были чужды как эмоциональное бескорыстие А.А. Ханжонкова, так и холодная расчетливость И.Н. Ермольева. Погоня за барышом пожирнее очень часто сводила на нет его талантливейшие начинания.

Дранков быстрее всех у нас отреагировал на модную французскую новинку – приключенческие сериалы. Он запустил их в прокат чрезвычайно много. Безумный массовый успех имел его боевик «Сонька – золотая ручка». Пожалуй, это был единственный случай, когда Дранков одержал неоспоримую победу над своим исконным недругом – Ханжонковым.

Кинокритика Серебряного века назвала эти «разбойничьи» фильмы «возвращением романтизма».

По киномиру гуляло мнение, что Дранков negliжирует исполнением фильмов и постыдно побивает все пределы небрежности. Почти всегда это было верно. Однако нельзя забывать, что у нас все солидные кинофабриканты издавали или патронировали печатные журналы, где защищали свои профессиональные интересы и насмешничали над конкурентами. У Дранкова такого фирменного печатного органа не было. Правда, у него всегда были очень теплые отношения с журналом Самуила Лурье «Сине-фоно». Но есть весьма сомнительная информация о том, что в апреле 1915 г. он все же начал выпускать собственный «Кинематографический вестник».

Но к началу 1916 г. кинорынок оказался всецело захваченным Александром Ханжонковым и Иосифом Ермольевым, с невероятным упорством оспаривающими друг у друга первенство. Их картины психологического жанра стали входить в моду и на Западе.

Дранков чувствовал, что его оттесняют. Он даже временно вообще прекращает заниматься художественной кинематографией. Однако оригинальность натуры берет свое, и по совету Леонида Андреева Дранков организывает первый в России конкурс сценаристов. Он предпринял шумную рекламную кампанию и объявил, что за сенсационные сценарии будет платить премии по 500, 300, 200 и 100 рублей.

Урожай оказался богатым: он набрал огромное количество киносценариев, посыпавшихся со всех сторон, и на их основе поставил 16 фильмов: «Золотой герб», «Тайна ложи литер “А”», «Рука, которая хватает» (с участием знаменитого тенора того времени Дмитрия Смирнова), «Клуб эфироманов», «Тайна светского романа» и др.

Позже Дранков ставит картину «Позор 20-го века». Один из кинокритиков назвал ее «позором Дранкова». Что это за кинолента? Кто прав? Архивы молчат.

Не унывая, Александр Осипович перестраивает свои кинотеатры и фабрику. Пытается организовать первую в России сине-

матографическую выставку. Но реальные творческие плоды дает лишь кинохроника.

Дранков организывает первую в России школу кинооператоров.

Проявляет инициативу в создании революционных фильмов, первым проводит в тайге натурные съемки для художественного фильма «Сибирская каторга». Уже советские кинематографисты снимут богатую жатву на этой ниве.

Родственники Дранкова стали ведущими советскими кинооператорами, а он эмигрировал. Но плеядой русского кино не смог покорить Голливуд.

### **По «Ханжонковскому счету»**

С конца декабря 1902 г., Александр Дранков начинает свою кинематографическую деятельность.

К этому времени первый придворный кинохроникер Болеслав Матушевский уже эмигрировал в Париж и выпустил мемуары «Une nouvelle source de l’Histoire» («Новый источник истории», 1898) с весьма ценными размышлениями о необходимости использования кинематографа как летописца исторических событий, т.е. – создания киноархивов. Альфред Федецкий снял первые отечественные документальные фильмы «Крестный ход во время перенесения чудотворной Озерянской иконы Божией Матери из Куряжского Преображенского монастыря в Харьковский Покровский монастырь» и «Джигитовка казаков первого Оренбургского казачьего полка» (1896). А вице-адмирал Степан Макаров применил кинематограф как средство научного исследования во время арктического плавания ледокола «Ермак» (1899).

В течение пяти лет (1902–1907) Дранков свой киноголос вятно не подает. Факт, проигнорированный историками русского кино. Конечно, сам по себе он мало интересен: как понимал, мог, хотел, так и занимался кино. Но принципиально важно, как Дранков, раскачиваясь, выходил из киноспячки накануне переломного для истории русского кино 1908 г. И благодаря кому.

Августом 1907 г. авторитетнейший фильмограф младенческого отечественного кино Вениамин Вишневецкий помечает первую киноработу Дранкова – экранизацию «Борис Годунов» (по трагедии Александра Пушкина). Именно в это время картина демонстрировалась в кинотеатрах. Дранков-продюсер доверил кинопостановку театральному режиссеру И. Шувалову. Сам он

как творец удовлетворился съемками кинодействия. Ему помогал брат Лев Дранков. Есть серьезные основания полагать, что в 1910-е гг. с этим «Борисом Годуновым» выступал кинодекламатор Н. Борецкий-Косяков.

К сожалению, эта кинолента не сохранилась, поэтому о ее изобразительном решении сказать нечего. Известно, что она была 10 минут кинопроекции (экранное время «Стеньки Разина» – 8 минут). Это стандартный хронометраж игровых фильмов начала прошлого века. Однако принято считать, что Дранков выпустил в свет незавершенную киноленту. Косвенно это подтверждают ее прокатные названия «Сцена из боярской жизни» и «Дмитрий Самозванец». Возможно, Дранков очень спешил.

Но также вероятно и то, что его интересовала лишь продаваемая длина картины (в те времена фильмами, как тканями, торговали на метры). В этом контексте очевидна проницательность Дранкова в выборе сюжета, хорошо знакомого русской публике: любой эпизод из истории царя Бориса он мог начинать и обрывать, когда заблагорассудится, не тратя драгоценные экранные минуты на пролог и эпилог. Эта модель инсценировки классики станет путеводной для русского раннего кино.

По мнению Вишневого, именно пушкинская экранизация 1907 г. – первый национальный игровой фильм. И нет достаточно веских аргументов, чтобы опровергнуть этот вердикт. Маститый исследователь русского дореволюционного кино Семен Гинзбург оппонирует мысли Вишневого только голословным доводом: «Борис Годунов» – «документальная засъемка» фрагментов театрального спектакля, а не игровой фильм. Но если справедливо утверждение Вишневого, что пушкинская экранизация снималась вне театра, на «дранковской фирме», то знаменитый «Стенька Разин», скопированный Дранковым с театральной постановки (с применением синематографа) и разыгранный «на воле», не может быть кинопервенцем.

Сопоставляя фильмы-погодки, однозначно можно утверждать лишь то, что «Борис Годунов» прошел на экране бледно, а «Стенька Разин» имел огромный зрительский успех и великолепную прессу. Но этот феномен – уже область общественных наук.

Что такое «дранковская фирма», поведал 1 октября 1907 г. первый номер лейбжурнала «Сине-фоно». Изюминка в том, что свое «Первое в России синематографическое ателье» Дранков создал при петербургском театре «Модерн» господина Казанского. Об этом гласит крикливая реклама. Случай беспрецедентный.

Ни один мало-мальски известный киноделец в России не начинал при кинотеатре. Более того, отечественный кинорынок принадлежал прокатчикам. Они диктовали производителям и демонстраторам свои условия, распределяли финансовые потоки, разоряли непокорных. Независимость стоила очень дорого.

Дранков же денег, как известно, никогда скрупулезно не считал, прокатным делом всегда пренебрегал. На фотоателье не только солидный, но и первоначальный капитал сколотить ему не удалось. Чем же обеспечивалось его особое положение в русской киновольнице? Какие деньги, говоря новорусским языком, отмывались при театре «Модерн», если, конечно, киноателье Дранкова существовало в традиционном смысле. Маску респектабельности сорвал Вольф:

«Мой отец, присяжный поверенный, почти выгнал меня из дому, когда я окончил гимназию и начал работать в кино (в 1914 г. – В.Р.). Это было не очень прилично. Ведь понимаете, кроме Ханжонкова, Трофимова и Либкена, остальные – это бывшие содержатели публичных домов. Вот Дранков, он бывший содержатель публичного дома».

Дранков откровенно блефует, утверждая в своем первом рекламном киноопусе: «Выделка лент для синематографов. Сюжеты злободневны! События России и окраин! Виды городов и деревень! Каждую неделю новые сюжеты!» А уж последнюю строку исторического заявления: «По желанию снимки могут быть сделаны и в других городах» можно понимать и как тавтологию, и как обещание киноуслуг за пределами страны.

Безусловно, к концу 1907 г. размах кинодеятельности Дранкова гораздо скромнее: у него был киносъемочный аппарат, парламентские связи, статус придворного хроникера. Возможно, к этому времени одно из своих фотоателье он переоборудовал в маломощную кинолабораторию и кинозал. Отчасти это суждение подтверждается обращением Дранкова к господам демонстраторам в марте 1908 г. с просьбой направлять свои заявления на фильмы уже в усовершенствованное киноателье по «Невскому 82 кв.6» (Санкт-Петербург).

В Прошении Дранкова от 1 ноября 1908 г. в Канцелярию Министерства Императорского Двора этот адрес указан и как место его жительства. Примечательно, что в прессе Дранков позиционирует себя как известного фотографа (а не кинохроникера!) при Государственной думе и первого русского кинофабриканта, однако в присутственное место обращается весьма заурядно: «владелец кинематографического ателье».

Мартовское объявление Дранкова интересно информацией о выписанных им в помощь себе и родственникам опытных съемщиков из Лондона и Парижа. Телеграммы можно было отправить предельно просто: «Петербургъ Дранкову».

И были ко времени публикации широковежательного заявления 1907 г., в лучшем случае, только две кинопрокатные ленты: «Борис Годунов» да хроника «Смотр Преображенского полка в Царском селе», показанная в киевском кинотеатре «Иллюзия» (принадлежал Николаю Козловскому) 21 октября, которую к дранковским фильмам можно отнести лишь условно.

Поэтому резонно, что первую кинохронику Дранкова, появившуюся на коммерческом экране, Вишневецкий относит к 28 октября 1907 г. В этот день в северной столице кинотеатр «Модерн» показал «Уличную жизнь Петербурга». Дранковское кинообозрение состояло из пяти зарисовок: «Буксирное движение на Неве», «Движение Финляндского легкого пароходства по Фонтанке», «Жизнь на Невском и Литейном проспектах днем», «Сенная площадь и Забалканский проспект», «Вестингаузский трамвай».

Последний сюжет был робко заявлен как «сенсация». Всего через несколько месяцев Дранков снимет методом «врасплох» Льва Толстого, и его признают «королем сенсаций». Более того, этот его титул никто и никогда не будет даже оспаривать. Спустя 30 лет, отдавая должное Дранкову-документалисту, Александр Ханжонков обратится в своих мемуарах к его киноработам как эталонным: «Наши хроники ничуть не уступали по качеству хроникам Дранкова и Пате. Мы, правда, не гнались за сенсациями...»

Почему же и после премьеры фильма «Уличная жизнь Петербурга» Дранков не спешит на нем заработать, ведь это эксклюзивный экспортный русский товар, озолотивший иностранные кинофирмы?! Во времена, когда каждый день, час в кинематографе сулил открытие в киноязыке и сказочный барыш, Дранков, прожженный плут, выжидал. Скорее всего, он еще не считал занятие «ожившей фотографией» прибыльным для себя делом.

Только в 1908 г. он сбросит в кинопрокат ленту второй свежести «Уличная жизнь Петербурга» под измененным названием «Новые снимки Петербурга и жизнь Петербурга». Этот нечистоплотный прием Дранков будет успешно эксплуатировать весь русский кинопериод своей деятельности. Здесь важно отметить, что недобросовестность с первыми хрониками сыграла с Дранковым злую шутку: серьезнейший киноисторик Бо-

рис Лихачев датирует начало его экранной документалистики 1908 г., ссылаясь на «Новые снимки Петербурга...»

Вошли в политическую историю России кинокадры, сделанные Дранковым в день открытия «без особой торжественности» Государственной думы третьего созыва 1 ноября 1907 г. Парламентский корреспондент задокументировал прибытие депутатов в Таврический дворец, момент открытия октябристом Николаем Хомяковым второго заседания, разъезд членов законодательного собрания. Сделал их групповой и персональные киноснимки. Эти сюжеты и кинолента «Бега на Семеновском плацу 4 ноября 1907 года» вскоре появились в петербургских кинотеатрах «Модерн» и «Зверинец». Возможно, это была первая репортерская удача Дранкова: только 19 дней спустя, и то в Москве, фирме «Гомон» удалось выпустить кинохронику «Третья Государственная Дума. Съезд депутатов» («Депутаты Третьей Государственной думы»), сделанную придворными операторами Карлом фон Ганом и Александром Ягельским.

Но очевидно, что прокатчики не спешили к сотрудничеству с Дранковым, а сам он разворачивался туго. Так, событийную кинохронику «Разъезд членов дипломатического корпуса из Исаакиевского собора 6 декабря с.г.» он смог показать лишь 5 марта 1908 г.! А монархический лубок «Высочайший смотр (войск и парад) в Царском селе» взяли к демонстрации только в провинции.

Это – все известные документальные фильмы Дранкова, датированные 1907 г.: седьмая часть отечественного кинопроизводства. Несомненным лидером среди кинооператоров-одиночек в этом сезоне был Михаил Гроссман, специализировавшийся на спортивных сюжетах, весьма сенсационных: «Уточкин на шаре», «Схватка между чемпионом Италии Карпини и Дяченко», «Гонки яхт черноморского яхт-клуба на министерские призы 26 и 29 августа 1907 года». Среди кинодельцов-одиночек успешнее Дранкова отработал будущий его сотрудник и «папаша» советского кино оператор Николай Козловский. Из снятого им: «На дне Днепра», «Скачки и бега в Киеве», «Торжественная процессия в день Святого Владимира 15-го июля 1907 г. в Киеве в присутствии г. Командующего войсками генерала от кавалерии В.А. Сухомлинова». По разрозненным крупным текстам сведений можно сделать вывод, что в 1908-й г. Дранков вступил пятым, т.е. далеко не первым кинохроникером России.

Маловероятно, что ему в это время удалось заснять выступление детского балета труппы Ивана Чистякова. Скорее всего,

первый отечественный фильм-балет «Пьеро и Пьеретта» был сделан Дранковым летом 1908 г. А венчала 1907 г. его экранизация «Князь Серебряный» по Алексею Константиновичу Толстому.

Вторая игровая картина Дранкова (или документальная запись съемки театрального спектакля, как полагает Гинзбург) не сохранилась. Известно, что он ангажировал труппу Петербургского народного дома, на подмостках которого шла инсценировка популярного романа. Режиссером киноверсии был Н. Шухмин. Об изобразительном решении картины искусствоведы умалчивают. Можно предположить, что она состояла уже не из одной сцены, а из нескольких. Но так же как и «Борис Годунов», успеха у кинопублики не имела, общественного резонанса тоже. Киноверсия «Князя Серебряного» интересна как последняя проба пера перед созданием фильма «Стенька Разин», с которого до сих пор принято отсчитывать начало русской игровой кинематографии.

Начинался звездный для Дранкова 1908 г., краше которого, как он впоследствии ни пыжился, в его русской киносудьбе уже не было.

Кто же разбудил самого колоритного кинодельца России?

Ответ может быть только один – Ханжонков.

Во-первых, потому, что на братьев Пате и Гомон, как и на других акул иностранного кинобизнеса, Дранков никогда остро не реагировал. Использовал их в своих целях – и не более.

Во-вторых, не увидел он серьезных конкурентов (правильность чего подтвердило время) в своих коллегах Козловском, Гроссмани, Пантелеймоне Кобцове, Рихарде Штремере. Не испугал его и Григорий Либкен, основавший в 1907 г. свою первую кинофирму.

Пробуждение Дранкова-кинодельца началось в конце 1907 г., когда Ханжонков уже приступил к собственному кинопроизводству. Хотя в это время он мог противопоставить Дранкову-коммерсанту только солидную московскую прокатную кинофирму и кинолабораторию, пропускная мощность которой составляла 500 метров киноплёнки (снабженной в ней же изготовленными русскими надписями) в сутки.

*«Однажды в контору вошел молодой жизнерадостный человек, – вспоминал Ханжонков в книге “Первые годы русской кинематографии”, – и отрекомендовался первым русским кинофабрикантом Александром Осиповичем Дранковым. Он предложил мне представительство от своей питерской фирмы. Я отказался, ссылаясь на перегруженность. Тогда он попросил разрешения продавать свои картины через нашу контору, на*



*что я согласился. Довольный результатами визита, он пригласил меня побывать у него в Питере».*

То, что первые (мнимый и реальный) кинофабриканты России говорили на разных языках, вскоре всем станет ясно. Не пройдет и года, как Ханжонков навсегда прекратит все отношения с Дранковым после его попытки «срыва» экранизации «Песни про купца Калашникова» (по Михаилу Лермонтову).

Ни один киноделец в русской киновольнице не удостоится такой стойкой и яростной ненависти Дранкова, как Ханжонков. Завистливым нутром выскочки он учуял силу подымающегося гиганта: образованного, воспитанного, талантливое в бизнесе и творчестве. Дранков начнет забег на опережение конкурента. Здесь будет и слава создателя первого русского игрового фильма и бесчестие первого киностукача<sup>2</sup>, заслуги кинолетописца эпохи и позор грязных киноделишек...

### **Особа при царском дворе**

Только в 1908 г. метр отечественной кинолетописи заявил о себе весомо и зримо: он сбросил на кинорынок в 10 раз больше документальных фильмов (учитывая варианты одинаковых киносюжетов), чем в предыдущем году. Это были царские хроники – сенсационные, спортивные и видовые.

Несомненный лидер отечественного неигрового проката Александр Дранков значительно обогнал фирму братьев Пате по кинопродукции на русском документальном материале. Почти в три раза меньше событийных кинолент выпустил Рихард Штремер. Еще скромнее результат по кинохроникам выдал Александр Ханжонков. И замкнул пятерку сильнейших документалистов на отечественном кинорынке Михаил Гроссман.

Официальную кинолетопись Дранков вел в жесткой конкуренции с Карлом фон Ганом и Александром Ягельским, придворными репортерами. К слову, в книге начальника канцелярии Министерства императорского двора и уделов Александра Мосолова «При дворе последнего Императора» Дранков не упоминается, как, впрочем, и Александр Ханжонков, а о Ягельском свитский генерал пишет.

С большой долей вероятности предполагается, что 1908 г. Дранков начал кинолентой «Приезд депутатов (третьей) Госу-

---

<sup>2</sup> См.: *Рогова В.И.* Ханжонковское дело // Ракурсы. Вып. 4. М., 2002. С. 53–55.

дарственной Думы в Царское Село». Кстати, с аналогичным фильмом и день в день на рынке выступили его соперники.

Политическое событие состоялось после рождественских парламентских каникул 1908 г. – 13 февраля. Обе хроники запечатлели обращение Самодержца Всероссийского к членам «барской» думы в императорском павильоне. Представлялись монарху в Царскосельском дворце октябристы и правые (около трехсот избранных). Делегацию верноподданных возглавлял Николай Хомяков, сын философа и вождя славянофилов Алексея Хомякова и крестник Николая Гоголя.

Высочайшее приветствие в лице депутатов лучших людей России кинозрители смотрели как важный политический акт примирения царя и думы после их ноябрьского противостояния, когда левым удался «японский обход власти». «Обход как будто совершенно мирный, лояльный, преданный, – ликовал в газете “Новое время” Михаил Меньшиков, – только извольте связать вас по рукам и ногам!». Роковая иллюзия. Журналист, «одаренный большим нюхом» (определение Павла Милюкова) был расстрелян большевиками в 1919 г. Парламентский корреспондент Дранков, конечно, был в курсе скандала 1907 г.

Пикантность момента виделась современникам и в том, что для избранных Первой думы монархия устроила торжественный прием с молебном в Зимнем дворце. Император произнес им тронную речь (как оказалось, первую и последнюю). Депутаты же ответили агрессивным «Обращением к трону».

Встреча в Царском селе 1908 г. была интересна и тем, что Третья дума должна была сыграть важную роль в реформаторской части политики правительства Петра Столыпина.

Итак, Дранков впервые оказался за кинокадром большой политики.

Затем он снял «Торжественное шествие Их Величеств и Их Высочеств с особами свиты и придворными дамами с Красного крыльца в Успенский собор и Чудов монастырь в День Вербного Воскресения в Москве». Протокольная кинозапись на излете первого периода царствования Николая II продолжает движение сквозь историю уже как трагический образ XX в. Воистину, нам не дано предугадать, как отзовется кинодокумент.

Следующим по хронологии событием киногода стало бракосочетание (20 апреля) великой княжны Марии Павловны и принца шведского Вильгельма. Свадебным торжествам посвящено 12 кинохроник, из них пять – дранковские. Все они успешно шли

на экранах. Умиленная кинопублика впервые наслаждалась бракосочетанием по-царски. Ведь прелестная невеста империи была воспитанницей великой княгини Елизаветы Федоровны, любимицы Москвы, да и всей России (мать Марии Павловны греческая принцесса Александра Георгиевна умерла, когда девочке исполнился годик). Главным опекуном великой княжны был государь Николай II. Интриговала зрителей фигура отца невесты великого князя Павла Александровича, женатого вторым морганатическим браком на Ольге Карнович (впоследствии – княгиня Палей).

6 апреля вел.кн. Марии Павловне исполнилось 18 лет, а через 10 дней империя во всем блеске встречала короля Швеции Густава V и членов его семьи. Во всех мыслимых и немыслимых праздничных церемониях Дранков-репортер сумел произвести столь выгодное впечатление, что вскоре снимал Его Королевское Величество уже в Стокгольме во время его встречи с германским императором Вильгельмом II, на детском празднике и бегах. А до этого была оригинальная видовая кинолента «От Гельсингфорса до Стокгольма» (живописная панорама в 120 м). Так, в шведском варианте названия города Хельсинки шел фильм на русских экранах. Патриоты промолчали, польщенные свадебными торжествами. Российский государственный исторический архив (РГИА) в Санкт-Петербурге хранит Прощение (автограф) Дранкова на имя Мосолова от 29 (30) апреля 1908 г.: «Честь имею покорнейше просить Ваше Превосходительство командировать кого-либо пересмотреть картину, снятую мною 26 сего месяца “Проводы новобрачных в присутствии Великих князей и княгинь” и разрешить мне демонстрирование.

Посмотреть можно у меня при ателье, а также в “Рояль Вио” (кинотеатр. – В.Р.) на Марсовом поле. Прошу предварительно дать знать мне, в какое время». Сегодня это единственное свидетельство об указанном фильме.

Хитом же шведских кинохроник стала лента «Прибытие Принца Вильгельма Герцога Зюдерманландского с супругой Принцессой Марией Павловной в Стокгольм». Это был классический документальный фильм.

Анализируя первые шаги русского кинематографа, Семен Гинзбург делает принципиально важный вывод: «Особую и весьма немногочисленную группу сюжетов составляла иностранная кинохроника, снимавшаяся русскими операторами или по заданиям русских кинофирм. В 1908 году эта тематическая группа была представлена только тремя маленькими картинками, за-

снятыми А. Дранковым во время его поездки из Гельсингфорса в Стокгольм. Мы не упоминали бы здесь эти сюжеты, если бы самый их выпуск не характеризовал размах работы ранней русской кинохроники. Уже в 1908 году было коммерчески целесообразно совершать поездку за границу для того, чтобы снять там три небольшие документальные картины».

Это заключение нуждается лишь в уточнении: из означенного вояжа Дранков привез не менее пяти фильмов. А спустя месяцы он счел выгодным съездить в Норвегию только ради одной киноленты «Свидание французского президента Фальера с королем Гааконом Седьмым в Христиании» (с 1924 г. – г. Осло). Еще два зарубежных фильма 1908 г. сделал известный кинооператор Пантелеймон Кобцов.

«Королевскую» жизнь Дранкова «продолжил» Эдуард VII, который прибыл 28 мая (10 июня) в Ревель (с 1918 г. – г. Таллин), российский порт на Балтике. «Этому визиту, – напоминает Сергей Ольденбург, – предшествовали прения в английском парламенте: левые депутаты протестовали против сближения с царизмом, говорили о “русских зверствах”. Сэр Эдуард Грэй дал им решительную отповедь, напомнив им об эпидемии революционного террора». Монархи же демонстрировали миру новую политическую реальность: сближение Англии и России. Наши хроникеры отсняли девять кинолент, четыре из них принадлежали Дранкову.

Он не явил миру кадры узкого семейного круга, умиротворенного редкой идиллией единения императриц (симпатией к Эдуарду VII и ненавистью к Вильгельму II). Например, на яхте императрицы-матери Марии Федоровны «Полярная звезда» Дранков не заснял выход Николая II в форме офицера английской конной гвардии (Hors Guards) – с громадной шапкой из медвежьего меха. Генерал-лейтенант Мосолов, обращаясь к прошлому, писал: «Король возвел Государя в звание адмирала английского флота, и после этого Император вскоре появился в соответственной форме, более удобной для ношения, особенно в море».

К интимным встречам венценосных Романовых с дядей Берти (король Эдуард VII был родным дядей императрицы Александры Федоровны по матери), с тетей Алекс (королева Александра, родная тетка государя по матери), тетей Ольгой (греческая королева), сестрой Торой (принцесса английская Виктория), можно почти уверенно сказать, был допущен фон Ган.

Но Дранков, по всей видимости, прекрасно себя чувствовал и в тени великой истории. Он служил Ея Величеству Сенсации.

В темпе престо 29 мая, на следующий день по прибытии в Ревель короля Эдуарда VII, Дранков уже был в Петербурге в Министерстве императорского двора. Здесь он подал малограмотное Прощение (рукопись): «Честь имею покорнейше просить командировать кого-либо посмотреть картину снятую мною Высочайший приезд в Ревель и на Ревельский рейд, и выдать мне надлежащее удостоверение на демонстрирование таковой. Прошу картину в “Рояль Вю” смотреть».

О том, как Дранкову не терпелось оседлать время, свидетельствует приписка дежурного чина: «Дранков просит осмотреть фильм в 5 часов дня». Следовательно, к этому времени ревельская киноплёнка была уже проявлена и напечатана позитивная копия. Для России весны 1908 г. – это фантастическая скорость кинопроизводства. А через несколько дней царско-королевские хроники были уже в синемаатографах. Таковы факты дранковского парадиза.

Главная его кинокартина называлась «Свидание Государя Императора с английским Королем Эдуардом Седьмым на Ревельском рейде» (300 м, цена копии 180 руб.), а ее удешевленный вариант – «Свидание двух Монархов в Ревеле» (200 м, 72 руб.). Сто лет назад стандартный фильм был длиною в 300 м (1 часть) и стоил, например, в США от 10 до 25 долларов за копию.

Поэзия воспоминаний Мосолова («Какой контраст с визитами Вильгельма Второго составлял прием английского короля в Ревеле!..

Был яркий, солнечный и не очень жаркий июньский день. Яхты “Виктория” и “Альберт” появились на горизонте. Вся наша эскадра со “Штандартом” во главе двинулась навстречу. После обычных приветствий король Эдуард, королева и принцесса Виктория, их дочь, перешли на “Полярную звезду”. Был сервирован завтрак...

После объезда английских крейсеров, эскортировавших короля, Государь спросил меня, не найдется ли в запасе подарка, подходящего для кают-компани. У меня, на счастье, была большая братина<sup>3</sup> чеканного серебра, русской работы и русского стиля. Братина была тотчас же отвезена мною на один из крейсеров как первый подарок нового адмирала английского флота... После обеда король вместе с высочайшими его гостями сел в кресла; разносились кофе и ликеры; около каждого монарха сто-

---

<sup>3</sup> Шаровидный ковш, употребляемый в старину для питья вина вкруговую.

яло свободное кресло, и лица, с которыми король желал разговаривать, садились без всякого стеснения...

В 5 часов заиграл оркестр, и наши дамы и барышни стали танцевать. Адмирал Керр пошел кружиться одним из первых, пригласив одну из Великих княжон.

Вся царская семья сохранила самое приятное воспоминание об этом визите. Наши гости умели изгнать из отношений всякого рода принужденность и нервозность»), небрежно титровалась Дранковым: «Приезд Государя Императора, Императрицы, Наследника (четырёхлетний цесаревич Алексей. – В.Р.) и др.; Прибытие вдовствующей Императрицы, королевы эллинов Ольги Александровны [неверно: Ольга Константиновна, дочь великого князя Константина Николаевича. – В.Р.] и В.К. Михаила Александровича; Прибытие председателя Совета Министров [Петра] Столыпина, министров иностранных дел и морского; Прибытие английской эскадры; Встреча монархов; Государь Император в сопровождении министров Двора и др. отбывает на паровом катере от императорской яхты “Штандарт” к королевской яхте “Victoria and Albert”, чтобы приветствовать английского короля и королеву; Государь Император и королевская чета отбывает на паровом катере к императорской яхте “Штандарт”».

В упрощенном варианте фильма, выпущенном кинотеатром «Модерн» 4 июня (на 10 дней раньше основного!), господствует премьер-министр, что не случайно, как все у Дранкова. В кинохронике заявлены сюжеты: «Приезд Государя Императора и др.; Беседа на яхте министров г.г. П. Столыпина, А[лександра] Извольского, И[ванна] Дикого и нач. канцелярии Министерства Двора А. Мосолова; Отъезд на паровом катере коменданта В[ладимира] Дедюлина; П.А. Столыпин на яхте принимает доклады; Вся английская эскадра во главе с “Victoria and Albert” дефилирует перед русской эскадрой»...

Ларчик открылся просто, потому что уже 8 июня 1908 г. Дранков заснял “Вечер у председателя Совета министров П.А. Столыпина в Елагином дворце”. Конечно, интриги, интриги, кругом одни интриги, но это была красивая победа Александра Осиповича – не настырного папарацци, а человека, очаровавшего самого Петра Аркадьевича и его друзей! Хорошо информированный журнал «Сине-фоно» отметил, что в этот день «в присутствии министров и других высокопоставленных лиц А.О. Дранковым демонстрировались картины из русской действительности, среди которых была и последняя злоба дня: “Свидание Монархов” и др.

Картины имели успех и вызвали сочувственное отношение со стороны присутствовавших».

По сообщению Бориса Лихачева, кинохроника «Вечер... в Елагинском дворце» была конфискована полицией ввиду слишком интимного характера. Семен Гинзбург заметил лишь, что источник этих сведений не известен.

В жизни Дранкова была роль, по современным представлениям, кинообщественника. Естественно, он начал ее осваивать при императорском дворе. 20 июня 1908 г., в пятницу, в 9 часов вечера в Большом Гатчинском дворце, резиденции государыни Марии Федоровны, Дранков демонстрировал программу из 11 кинолент. Кроме уже упомянутых его фильмов он показал картины: «Парад Л.-Г. Сводно-Казачьего полка в Высочайшем присутствии в Царском Селе», «Первый полет воздухоплателя», «Шхуна в море», «Ловительница морских крабов», «Драма моряка», «Под покровительством любимцев» и «Заколдованный дом» – типичный репертуар любого столичного кинотеатра. Сохранилась афиша с российским гербом этого кинематографического представления в четырех актах. Ея Императорское Величество Мария Федоровна осталась весьма довольна кинозрелищем. Августейшая хозяйка просила демонстратора и далее знакомить ее с киноновинками (как рассказывал он сам). Лихачев неверно отметил, что это был первый в России киносеанс перед царской семьей во главе с императрицей-матерью. Нелепо даже предположить, что великие князья и княгини, принцы и принцессы, герцоги и герцогини собрались бы под протекторатом дочери датского короля для того, чтобы посмотреть дранковские пленки. В царской семье (более 200 человек) и по более существенным вопросам согласия не было.

Кинокритик должен был знать, что к 1908 г. уже несколько лет функционировала дворцовая фильмотека, а Ягельский с 1900 г. регулярно проводил «кинематографические спектакли» для Их Императорских Величеств и особ свиты. Ко времени дранковско-го «пионерства» этих сеансов уже было несколько десятков.

По некоторым косвенным источникам можно предположить, что накануне кинематографического представления 20 июня у вдовствующей государыни Дранков сделал ей киноподношение фильмов: «Встреча членов романовской фамилии в присутствии Императрицы-матери» и «Посещение Великим князем Михаилом Александровичем Александро-Невской Лавры». Так кинематографщик элегантно нашел путь к любящему сердцу матери, обожавшей младшего сына, «самого удивитель-

ного из всех детей». А в декабре этого же года Дранков выпустит киноленту «Приезд Е.И.В. Великого князя Михаила Александровича в Ревель».

Итак, доподлинно известно: не ранее 28 мая Дранков снимал королевских особ в Ревеле, 29 мая и 8 июня он находился в Санкт-Петербурге, 20 июня – на мызе Гатчина. Чудесное в том, что в антракте (или антрактах) Дранков побывал в Гамбурге на Международной синематографической выставке, организованной Интернациональным киносоюзом (объединение кинопрокатчиков. – В.Р.). Она проходила с 31 мая по 25 июня. Дранков вместе с Самуилом Лурье, бессменным редактором «Сине-фоно», представлял Россию, о чем и сообщил в четырех номерах лучший отечественный киножурнал. Так что легенды о вездесущности Дранкова не всегда беспочвенны.

Разумеется, на кинофоруме Дранков демонстрировал свои кинопроизведения. Есть нечеткая информация о том, что его экзотическая для европейцев кинолента «Охота на медведей в окрестностях Санкт-Петербурга» была удостоена Золотой медали, и вскоре хроника «A Russian Bear Hunt» вышла на американские экраны (прокатчик «Urban-Eclipse»).

Через несколько месяцев в Париж, на Конгресс фабрикантов лент, Дранков, как и Ханжонков, уже направит своего представителя. О наградах история умалчивает.

Гинзбург замечает, что «в 1908 году были сняты три фильма, посвященные охоте на медведя, причем только один (Кобцева) – в таежных районах, где медведи встречались действительно довольно часто... Трудно предположить, чтобы в окрестностях Петербурга в нашем веке (XX. – В.Р.) водились медведи. Вернее всего, Дранков снимал преследование и уничтожение зверя, специально купленного для развлечения богатых бездельников».

«Меньше чем через месяц после Эдуарда Седьмого, – читаем у Ольденбурга, – в Россию прибыл французский президент [Арманд] Фальер. Во французском парламенте только социалисты – да и то не очень энергично – протестовали против этой поездки. “Президент, – говорил “коммунар” [Эдуар] Вайян, – может в России услышать выстрелы: это убивают ее лучших граждан”. Министр иностранных дел [Стефан] Пишон решительно заклеил подобные выходки» (в роковые годы он первым публично обвинит большевиков в расстреле Романовых).

На этот раз Дранков сразился с братьями Пате и победил. Он почти монопольно распространял две киноленты: «Прибытие



президента Франции Фальера в Ревель для свидания с Государем Императором» и «Прибытие французской эскадры в Ревель». В мемуарах 1937 г. генерал свиты Мосолов отметил: «Никогда не забуду, с каким блеском прошел прием президента Фальера; его сыну тотчас же дали прозвание “дофин”».

Разумеется, «первый русский кинофабрикант» очаровал французов, и его аккредитовали на саммит в Норвегии.

Совершенно неожиданно во время пребывания Фальера в России прославилась кузница актеров и режиссеров для первых дранковских игровых фильмов. Курьез (конечно, вне истории про кино) поведал Мосолов: «Во время пребывания французских моряков в Петербурге устроено было большое представление в их честь в Народном доме, грандиозном театре, точно нарочно построенном для такого рода okazji. По должности моей на мне лежало осведомить печать о происшедшем торжестве... Газета напечатала жирным шрифтом “Reception dans la maison publique de Sanct-Petersbourg” [“Прием в публичном (в.м.: народном) доме Санкт-Петербурга”]... сколько издевательств мне пришлось вынести из-за этой описки... Во всех наших клубах только и речи было, что об этом заголовке». Скорее всего, от души веселился и Дранков, завсегда тай Народного дома.

Николай Лебедев, автор «Очерка истории кино СССР», голословно утверждает, что в феврале–марте 1908 г. Дранков выпустил 17 неигровых лент. Это вздор. А приобщение к ним английских и французских хроник абсолютно нелепо. Упомянув картину «День 80-летия графа Л.Н. Толстого», профессор легковесно резюмирует: «Этой серией дранковских документальных фильмов открывается новый период истории кино в России – *период становления русского отечественного кинопроизводства*».

Исторические факты опровергают этот вывод. Предшественники «первого русского кинофабриканта» сделали не меньше. Совершенно определенно можно сказать лишь то, что в 1908 г. русский кинематограф в руках Дранкова стал суперприбыльным бизнесом. Успех был не в количестве кинофильмов (тем более их тираже), а в их сенсационности и плотности запуска в столичный прокат. Но установка на сиюминутное обогащение заблокировала Дранкову путь в большой кинематограф.

Кинопроизводство же в хрестоматийном понимании (отрасль промышленности, хозяйственное предприятие, системный выпуск кинотовара) в России начал Ханжонков в 1907 г. Он и стал национальным кинолидером. У Дранкова не было даже того вли-

яния на русское кино, что было в это время у Адольфа Цукора на американское.

В разгар жаркого лета 1908 г. Дранков заснял «Скачки на приз Государыни Императрицы, устроенные Императорским Царскосельским поощрительным скаковым обществом 20 июля на Удельном ипподроме». Хотя царица Александра Федоровна присутствовала на мероприятии, в кинохронике ее кадров не было. Дранков выпустил сюжеты: «Съезд публики на ипподром около тотализаторских касс», «Вывод лошадей», «Кентор перед скачкой», «Скачки», «Панорама трибун», «Финиш», «Публика у барьера», «Дефилирование победителя скачки перед публикой», «Поздравление владельца лошади Л.Р. Родзянко». Скорее всего, «особе при царском Дворе» демонстрировать Их Императорское Величество не позволили.

По крайней мере аналогичная ситуация сложилась при цензурировании плаката к кинохронике «Маневры в Красном Селе в Высочайшем присутствии Государя Императора (и Велико князя Николая Николаевича)». На Прощение Дранкова от 19 ноября положена резолюция от 20 ноября: «Картину с изображением Их Императорского Величества Государя Императора не разрешено поминать».

А накануне исторического фильма «Стенька Разин» гранд отечественной кинолетописи запечатлел «Высочайший парад лейб-гвардии сводного казачьего полка в присутствии Их Величеств Главного Атамана всех казачьих войск Наследника Цесаревича и августейших дочерей в Царском селе».

### **«Стенька Разин и княжна». Любим мы играть в разбойников**

15 (28 октября по новому стилю) 1908 г. произошло событие, которое Александр Дранков рекламировал как «делающее эру в нашем кинематографическом репертуаре». На экраны страны (впрочем, в ту пору это выражение еще не употреблялось) вышел первый, как принято считать у большинства киноисториков, отечественный игровой фильм «Стенька Разин и княжна» («Понизовая вольница»)⁴. Газета «Сцена» подтвердила, что он «делает эру в истории русского кинематографического театра». Следует отдать должное Дранкову-первопроходцу: он чутко уло-

---

<sup>4</sup> Фильм сохранился.

вил настроения отечественной кинопублики и профинансировал картину на любимый сюжет из национальной истории, разыгранный «на воле» родными актерами. Отныне он будет важно именовать себя «первым кинопатриотом России».

Уместившиеся в 224 метра целлулоидной киноплёнки шесть не вполне внятных, довольно сумбурных сцен-эпизодов и семь не очень грамотных надписей-титров на тему атамана-батюшки, Волги-матушки и княжны-разлучницы имели потрясающий зрительский успех. Кстати, они совсем не уступали текущей продукции французской кинофирмы «Братья Пате». Кинолук «Стенька Разин» был фаворитом русского проката до конца 1911 г. – момента выпуска первого нашего блокбастера «Оборона Севастополя» (производство А. Ханжонкова) и появления исторических итальянских боевиков.

Возможно, в истории экранных искусств «Стенька Разин и княжна» – первый видеоклип. Дранков впервые в истории кинопроката начал сочетать звук и видеоряд: записал на пластинку музыку и распространял киноплёнку с приложением грамофонной записи.

Годами кинозрители каждый раз испытывали чрезвычайное психологическое напряжение, видя, как беспощадный атаман в эмоциональном порыве дарит Волге (т. е. топит) персидскую княжну. Публика Серебряного века упивалась кинообразом героя, поражавшего Османскую империю своим кровавым куражом, наводившего ужас на боярскую Россию, Крымское ханство, шахскую Персию и католическую Европу. Такова была эпоха, таковы были нравы русской киновольницы.

Парадоксально, но счастливая мысль изобразить бунташные события 1668 г. методом «ожившей фотографии» посетила не Ханжонкова, земляка Стеньки Разина и Емельки Пугачева, не Шарля и Эмиля Пате, алчных владельцев кинорынка Российской империи, а сентиментальнейшего госчиновника по железнодорожному ведомству Василия Гончарова.

Сначала он по стихотворению Дмитрия Садовникова «Из-за острова на стрежень» сочинил «пиесу» «Понизовая вольница» с синематографическими интермедиями. Эту техническую новинку уже использовали в театрах Федора Корша и Симона Сабурова. Исключительное право на постановку «Понизовой вольницы» Гончаров предоставил московскому театру «Аквариум» на Триумфальной площади.

Затем Василий Михайлович написал «сценариус» «Стенька Разин и княжна». В известную историю как автор он вбро-

сил лишь мотив ревности Стеньки к «милому принцу Гассану». О его существовании атаман узнает из подметного письма казаков. Придуманная интрига стала удачным драматургическим ходом в духе хичкоковского саспенса. Поразительно, что в эпоху «технических», «номерных» или на манжетах писанных сценариев, где, как правило, лишь протокольно перечислялись объекты съемок, первый русский кинодраматург написал психологическую новеллу в шести картинах.

### Авторские права на принца Гассана

Продвинутый человек с патеевскими манерами господин Гончаров, вернувшись из Франции, ничтоже сумняшеся обратился в Общество русских драматических писателей и оперных композиторов с требованием охраны его авторских прав на сценарий «Стенька Разин и княжна» как на литературное произведение: ведь в Европе к кинематографу уже стали относиться как к искусству. Всех потрясли галлы.

Театр «Комеди Франсез» и Академия «бессмертных» объединились к 1908 г. в создании кинокартины «Убийство герцога Гиза» на оригинальную музыку Камиля Сен-Санса с великими Огюстом Ле Баржи в роли Генриха III, Альбером Ламбером – Гиза, Габриель Робинн – маркизы Пуармутье и Бертой Бови (паж). Киностудия «Filmes d'art» (владельцы братья Лафитт) в этом же году выпустила легендарную «Арлезианку». Первые французские актеры согласились работать в кино именно в компании «Художественный фильм». Костюмно-историческую серию продолжили «Возвращение Улисса», «Флория Тоска», «Макбет», «Поцелуй Иуды», «Воскресение»... Амбициозные киноленты кардинально обновили эстетику экранного зрелища.

Общество кинематографических авторов и писателей – филиал киностудии «Братья Пате» даже объявило о намерении средствами кино выразить мысли великих людей – экранизировать классиков всех эпох и народов. Не отставали и итальянцы.

А в России разразился скандал: почтеннейшая русская интеллигенция развлекалась «чужацеством» бывшего железнодорожника: на сюжет для балагана черни, «киношек» (flickers) – авторские права?

Единственным, кто не смеялся, а мгновенно и верно оценил ситуацию, был малограмотный Дранков, который вообще никогда никаких сценариев не читал. Однако Александр Осипович не только знал европейский кинорынок, не только понимал важность для отечественного зрителя картин с национальной идеей,

средой и русскими актерами – он давно лелеял мечту стать первым кинопатриотом страны. Более того, ему доложили, что этим путем уже идет Александр Ханжонков, подымающийся серьезный конкурент.

Поэтому Дранкову было не смешно. Он нутром почувствовал, что наступил его звездный час, и незамедлительно купил «сценариус» Василия Гончарова и признал все его шокирующие претензии (в том числе и мифические юридические) на авторские права, став, таким образом, крестным отцом русских киносценаристов.

Киноделец организовал, говоря по-современному, суперпиар и приступил к производству первой отечественной игровой киноленты, «подобной которой еще не было в кинематографическом репертуаре, – расписывал Дранков в своей хвастливой рекламе. – Выпускаемые мною картины важны своей исторической выдержкой и правдой.

Более 100 человек участвуют в этих картинах.

Вся давно отошедшая красочная жизнь понизовой вольницы, обилие типов разных национальностей, входивших в шайку Стеньки Разина (Волжского ушкуйника) – все это проходит перед глазами зрителя, переноса его в другой век, другую среду.

Некоторые сцены исполнены в вираже...

Принимая во внимание даже то обилие запросов, какое уже поступило к нам и вытекающую отсюда вероятность на особенно большое количество заказов, просим таковым поспешить, делая их телеграфно.

Телеграфное слово: “Разинъ”.

С почтением А. Дранковъ.

К настоящему циркуляру приложен плакат».

### **Дранков или Гриффит**

Александр Дранков не решился доверить постановку сценариуса его автору, Василию Гончарову, известному крутым нравом и знакомому единственно с французской технологией киноъемок. Первым русским кинорежиссером был титулован, с легкой руки Дранкова, актер Владимир Ромашков, никогда не хватавший звезд с неба, но потомственный почетный гражданин, уполномоченный Императорского русского театрального общества, член Агентства Союза драматических и музыкальных писателей. Ему и было велено найти на Финском заливе волжскую «натуру» басурманского низовья.

Кинолубок сняли, скорее всего, за один день. Артистов из Петербургского народного дома одели в боярские костюмы, взятые напрокат. «Разбойникам» велели вдохновенно осушать позаимствованные из театрального реквизита бутафорские кубки. Они поют, кричат «ура», размахивают кинжалами. Княжна исполняет национальный танец. И общие планы, и каждая сцена наполнены движением – отчаянно чрезмерным, с точки зрения сегодняшнего взгляда, но 100 лет назад важно было максимально подчеркнуть отличие изображения кинокартины «Стенька Разин» от статики «волшебного фонаря».

Неизвестно, кому удалось пригласить на роль донского атамана любимого петербуржцами трагика Евгения Петрова-Краевского. Он был успешным футболистом и боксером. А на театре блистал в мировом репертуаре: король Филипп («Дон Карлос»), Отелло, Макбет, король Лир, Карл («Разбойники»), но предпочитал русскую классику. И в первом экранном образе русского кино Стеньки Разина актер демонстрировал чувства персонажа трагедии. Он сыграл обуянного надрывной страстью и неизвестно куда мчащегося лихого народного героя. Прекрасны величественное лицо Петрова-Краевского, его глаза, отливающие жесткой чернотой, роскошная шевелюра и крепкая стать. Он, несомненно, украсил фильм (или фильму, как тогда говорили).

Талантливый актер связал свою судьбу с Дранковым, став главным режиссером его компании. Он прославился как постановщик знаменитого дореволюционного киносериала «Разбойник Васька Чуркин» («Русский Фантомас»). Летом 1917 г. на деньги Дранкова Петров-Краевский срежиссировал сенсационную кинодраму «Большевик» с Виктором Петипа, внуком знаменитого балетмейстера, в заглавной роли. Курьез в том, что Дранков эмигрировал, а Петрову-Краевскому в 1924 г. большевики присвоили звание заслуженного артиста Республики.

Софья Гославская, партнерша Краевского по съемкам у Пате в картине «Невеста огня» (1912), оставила о нем записки как о душевном человеке, балагуре, очень трогательно вспоминавшем о первой кинороле: «Я играл Степана Разина. Много отдал ему сердечного тепла. Много пережито, но не забыто».

Кто-то из пары операторов киноленты (сам Дранков или Николай Козловский) сделал робкий, но весьма значимый, шаг в киноискусстве – у него впервые кинокамера «оживила»: совершила легкий «наезд» на ватагу разбойников в четвертой картине фильма «Ревность заговорила» (камера приблизилась к лицам актеров).

За кадром этого новаторского приема так и остался секрет: на раннем русском экране феноменальный эксперимент Дранкова или его очередная гениальная забава? Технический сбой маловероятен.

Достигнуть укрупнения с движения в 1908 г. можно было, только плавно передвигая пудовый киноаппарат, т.е. осознанно пренебрегая уже сложившимися кинотабу.

«Двое воров сидят за столом, едят... И каждый подсыпал другому в кофе яд. Едят спокойно, как бы с безразличием, чтобы не выдать себя, но в глазах – ненависть, ожидание смерти человека. Но глаз на так называемом общем плане (другие – не в ходу) не видно. Как довести до зрителя напряжение сцены?»

Гриффит решается, – пересказал задокументированное укрепление кинокамеры на американском фильме «Из-за любви к золоту» Леонид Трауберг в своей прекрасной книге «Дэвид Уорк Гриффит». – Придвинем аппарат немного ближе!

Оператор (Битцер) категорически против:

– Дверь... будут – не в фокусе. И так не делают.

– Плевать на дверь! Плевать на фокус! Сделаем.

Вовсе не крупный план, только легкое уменьшение общего. Но – начало пути».

Так мировая кинолегенда приписывает открытие крупного плана Гриффиту на экранизации Джека Лондона «Из-за любви к золоту» (1908). Это неверно. Укрупнения известны с дольмьеровских времен. Отличились здесь ранние англичане.

Но, строго говоря, кинодеталь, крупный план пришли на экран из литературы и живописи: браслет Нины в «Маскараде» Михаила Лермонтова, руки леди Макбет Вильяма Шекспира... Безусловно, Дранков и Гриффит – фигуры в истории киноискусства несопоставимые, однако это не унижает достоинств первого русского игрового фильма.

Современники называли картину «Стенька Разин и княжна» роскошной исторической былинной. Век назад петербургский журнал «Вестник кинематографов» отметил, что в техническом отношении фильм исполнен прекрасно: «Видно, г. Дранков в совершенстве постиг дело фотографирования; жаль только, что лента коротка (8 минут проекции. – В.Р.), – сюжета хватило бы на несколько сот метров. Прекрасно снят вид на Волгу и флотилию лодок с разбойниками; очень интересна картина в лесу, а также и последний момент, когда Стенька бросает княжну в Волгу».

Так открылась первая страница отечественной игровой кинематографии и был нанесен первый мощный удар киноимперии Пате.

## Ком от сценария

Александру Дранкову, Ноздреву русского кино, прежде всего была нужна сенсация: как можно быстрее, легче, дешевле и прибыльнее. Поэтому он не «парился» над изысками экранизации «сценариуса» железнодорожника, а схватил на лету часть сценографии его «пиесы» «Понизовая вольница». И первый отечественный киносценарий съезжился комом...

Но на то и был первый русский кинопатриот, чтобы скандал не дремал. Уже 24 октября, на девятый день после премьеры кинофильма, господин Путинцев, собственник театральной постановки «Понизовая вольница», пригрозил Дранкову через газету «Новости сезона» судебным процессом.

Не скрывал своего возмущения профанацией сценария Василий Гончаров. Кстати, самый коммерческий русский кинорежиссер. С ним первым из отечественных кинопостановщиков начали работать Пате. С жалобы на «Дланкова, углобившего Лазина по пелвому лазляду (Гончаров не выговаривал букву “р”. – В.Р.), – началось его сотрудничество с Александром Ханжонковым. – Никаких эмоций, никаких пележиваний – одно только я и слышал от этого, извините за вылажение, “фабликанта”: “Клутти да клутти – сойдет”».

К тому же оборотистый Дранков контрафактно использовал и оригинальную музыку Михаила Ипполитова-Иванова к спектаклю «Понизовая вольница», что весьма не понравилось профессору.

Сегодня, когда спектакль московского театра «Аквариум» растаял, как снег 1908 г., сложно определить, в какой степени «пиеса» Гончарова превалировала над его «сценариусом». Но очевидно, что Дранков быстрее организовал «срыв» успешной театральной постановки «Понизовой вольницы». Так что Роберт Перский, вступив в 1911 г. в противоборство с Московским художественным театром за пьесу Льва Толстого «Живой труп», лишь менее удачно повторил авантюрную предпринимательскую схему Дранкова.

## Бунташный фильм как знамение времени

Не прошло и года после окончания первых революционных потрясений, а русское общество и Думская монархия допустили новый, уже экранный, самобытный образ Отечества из Дикого поля. Скорее всего, не ведали, что творили. Или как щедринскому либералу «чего-то хотелось: не то конституции, не то



севрюжины с хреном, не то кого-нибудь ободрать. Ободрать бы сначала ... ободрать, да и в сторону... А потом, зарекомендовав себя благонамеренным, можно и о конституциях на досуге попечатать?» Турки ознакомили 1908 г. установлением конституционной монархии, Австро-Венгрия – игрушечной аннексией Боснии и Герцеговины, США – созданием Федерального бюро расследования, а Императорская Россия триумфальным шествием «Стеньки Разина» наивно демонстрировала распавшуюся связь ценностей в романовской династии: царь Алексей Михайлович централизовал власть, просил прощения у шаха Аббаса Второго за уничтожение разинцами персидского флота, стенькинны погромы от Дербента до Шемахи; обещал Европе прекратить зверства казаков, а его пра...правнук допустил демонстрацию «разжигания зверских инстинктов толпы» даже в Грузинском (Алексеевском) Народном доме имени Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича и Великого князя Алексея Николаевича в Москве, на углу 2-й Брестской улицы (ныне на этом месте располагается Дом кино).

Возможно, последние Романовы следовали русской традиции: личность Разина веками вдохновляет художников, композиторов, писателей. Это имя прочно вошло в национальный фольклор – более 20 исторических песен, и среди них подлинные шедевры: «Буйство в Астрахани», «На заре-то было, братцы, на утренней», «Схороните меня, братцы, между трех дорог ... московской, астраханской, славной киевской».

Проекту Василия Гончарова еще повезло. Когда Федор Шалапин увлекся кинематографом и решил начать с воплощения на экране образа Стеньки Разина, на него так обрушилась общественность, что певец с недюжинным характером вынужден был отказать от замысла. Особенно неистовствовала газета «Земщина»: «Стенька Разин в кино! Смеем надеяться, что если артист Шалапин, увлекаясь художественностью картины, не понимает возвращающего значения инсценировки Стеньки Разина, то вся администрация отнесется к подобной затее с должным вниманием. И не найдется ни одного города, где будет допущен подобный опыт разжигания зверских инстинктов толпы».

Однако провинция оказалась не по зубам Союзу русского народа: помимо первого фильма о Стеньке здесь с успехом прокатывался второй: уже двухсерийный (2500 метров!), Григория Либкена, владельца колбасной фабрики в Ярославле ( по совместительству режиссера и кинопромышленника). Роль Насти, жены Стеньки, сыграла княгиня Ольга Оболенская.

О «сценариусе» Гончарова в сентябрьском Петрограде 1917 г. вспомнил Михаил Пришвин: «Большевики-кронштадтцы и люди природы, жизни – казаки, вот две крайности... Был у нас домашний деревенский бунт – Стенька Разин, то была смута деревенская, а здесь мировой город Петербург против всего мира! Какому-то дикарю-разбойнику сочинили не то принцессу, не то княжну, с которой во имя бунта расстается и бросает в Волгу. Громадная масса людей, в особенности крестьяне, вовлечена в этот бунт прямым обманом, обещанием земли и воли и всяких радостей Царства Божия на земле...

За властью теперь просто охотятся и берут ее голыми руками. Без всякого сомнения, это верно, что виновата в разрухе буржуазия, то есть комплекс “эгоистических побуждений”, но кого считать за буржуазию?»

Заканчивался наполненный поэзией Серебряный век империи. Впереди был кровавый 1918 год – 250-й от персидского похода приволжской голытьбы... Гончаровский первенец оказался зеркальным отражением его физиономии.

Соединил распавшуюся связь времен Шалапин, осмысляя уже на чужбине судьбу России и свою собственную. Солиста Его Императорского Величества, богатыря русской оперы образ Стеньки не отпускал. Разинской стихией он объяснил трагедию своего поколения: «для меня достоверно, что мы все – и красные, и белые, и зеленые, и синие – в одно из таких стенькиных наваждений взяли да и сыграли в разбойники. И еще как сыграли – до самозабвения! Подняли над бортом великого русского корабля прекрасную княжну, размахнулись по-разински и бросили в волны... Но не персидскую княжну на этот раз, а нашу родную мать – Россию... – “Подарок от донского казака” (заключительное предложение – перефразировка строки из песни “Из-за истрова на стрежень”. – В.Г.)».

Александр Глазунов, автор симфонической поэмы «Стенька Разин», удостоенный большевиками звания народный артист республики (1922), тоже предпочел эмиграцию и директорство в Русской консерватории во Франции. На этом посту его сменил эмигрировавший в 1920-е гг. из взбунтовавшейся Родины внук декабриста князь Сергей Волконский...

*Sic transit gloria ideae*<sup>5</sup>.

Тема первого русского игрового фильма оказалась притягательной в отечественной кинематографии, но с тех пор, впрочем, так по достоинству и не воплощенной.

---

<sup>5</sup> Так проходит слава идеи (лат.).

## Гэг Коновалова с Распутиным

Его придумал Александр Дранков: за счет нескольких простеньких целлулоидных склеек он вновь обогатился невероятно и вернул себе пиджак славы любимого национального афериста в последний раз. Но не потому, что возмущился Максим Горький или императрица Александра Федоровна, и забавы Дранкова квалифицировал Закон. Все дело в том, что уже шел 1917 год, наступал закат русской киновольницы. И монтажному фильму «Драма из жизни Григория Распутина» суждено было стать последним шикарным разбоем гениального мошенника в России. Афериста, безусловно, разоблачили, но заработал он на этот раз чрезвычайно много.

Что общего между нижегородским пекарем Александром Коноваловым, воспетым в раннем горьковском рассказе:

(«...прислонясь плечом к косяку двери, стоял высокий, плечистый мужчина лет тридцати. По костюму это был типичный босяк, по лицу – настоящий славянин. На нем красная кумачевая рубаха, невероятно грязная и рваная, холщовые широкие шаровары, на одной ноге остатки резинового ботика, на другой – кожаный опорок. Светлорусые волосы на голове были спутаны, и в них торчали щепочки, соломинки; все это было и в его русской бороде, точно веером закрывавшей ему грудь. Продолговатое, бледное, изнуренное лицо освещалось большими голубыми глазами, они смотрели ласково. Губы его, красивые, но немного бледные, тоже улыбались под русыми усами. Улыбка была такая, точно он хотел сказать виновато: “Вот я какой... Не обессудьте”), и фаворитом семьи последнего русского царя («... все смотрели на Григория в его шелковой кремовой, обильно и красиво вышитой рубахе подобострастными глазами, ловили каждое слово его, каждый жест... Его землистое лицо было скучно, и в тяжелых глазах стояло свойственное иногда им тяжелое, точно свинцовое выражение... Долго это нелепое увлечение при дворе, конечно, продолжаться не может. А полетит он, не удержаться и его друзьям. Игра опасна. И потом слухи о нем становятся все скандальнее и грязнее – он решительно теряет всякую меру... садил матерщиной без всякой церемонии и в скандалах был прямо великолепен своим размахом, грубостью и нелепостью ...Григорий мужик простой, сибиряк, который и писать-то едва может...», по описанию Ивана Наживина)?

Дранков, цензура и скандал: три источника и три составные части бешеного коммерческого киноуспеха в России. Изнанка

же киноопыта оказалась гораздо значительней, причем в масштабах истории мирового кино: впервые на экран выпустили политический киномонстр – монтажный идеологический фильм (к сожалению, картина, почти сразу запрещенная цензурой, не уцелела). Вряд ли Дранков осознал ценность своего лебединого кинопредвидения. Впрочем, если ему довелось увидеть классику советского авангарда, то потешился киномаэстро вволю.

А на излете 1916 г. он, скорее всего, торжествовал очередную захудалую коммерческую победу, уже над тюменским кинолюбителем Шустером, которому в мае 1914 г. удалось запечатлеть на кинопленку сенсационный сюжет «Григорий Распутин в селе Покровском». Но уникальную хронику, несмотря на активные протесты всесильного «старца», царская цензура запретила как слишком вольного характера, и «гвоздь программы» у конкурента не состоялся.

И только в дранковской ленте «Драма из жизни Григория Распутина» кинопублика впервые увидела образ «фаворита императрицы», изначально экранизируемый как тип горьковского босяка.

Киноистория деревенского парня, ставшего кумиром столичных дам, началась более 90 лет назад. Набезобразничав в Первопрестольной на всех кинопредприятиях (а их было более ста!) и заскучав, Дранков вернулся в военный Петроград «на постоянное место жительства» и создал третью свою кинофирму на базе одного из лучших киноатеље «Вита», которое он выкупил у В. Гельгардта. Неизвестно, читал ли Дранков рассказ 1896 г. «Коновалов», когда «гостил» у Горького на Капри, сценарий он явно не знал, но спродюсировал по нему большую картину (1150 метров) «Омытые кровью». На экранах страны под звонкий шум дранковской рекламы она появилась 5 февраля 1917 г.

Киноинсценировку «Коновалова» осуществил видный режиссер Петроградского Малого театра Суворина Борис Глаголин (Гусев). В худое время кинодрама «Омытые кровью» была запрещена цензурой, возможно, из-за единственной горьковской крамолы: «Я встречал только людей, которые всегда все винули, на все жаловались, упорно отодвигая самих себя в сторону из ряда очевидностей, опровергавших их настойчивые доказательства личной непогрешимости, – они всегда сваливали свои неудачи на безмолвную судьбу, на злых людей... Коновалов судьбу не винил, о людях не говорил. Во всей неурядице личной жизни был виноват только он сам, и чем упорнее я старался доказать ему, что он “жертва среды и условий”, тем настойчивее он убеж-

дал меня в своей виновности пред самим собою за свою печальную долю...Это было оригинально, но это бесило меня...

В устах культурного человека такие речи не удивили бы меня, ибо еще нет такой болячки, которую нельзя было бы найти в сложном и спутанном психическом организме, именуемом «интеллигент».

Кинодраму разыграли малоизвестные петербургские театральные актеры Н. Чубинский (Артем, в перемонтаже – Григорий Распутин), Е. Валерская (Хмарова), Н. Шмидтгоф (ее муж) и А. и Г. Осокины.

Поразительно, но этот и другие известные в кинолитературе факты горьковских экранизаций забыты, и советские энциклопедисты считают, что кинематографисты (фирма «Нептун») впервые обратились к произведениям писателя лишь в конце 1918 г., перенеся на киноленту повесть «Трое» (реж. Михаил Нароков, в прокате с 1919 г., по другим данным – с 1922 г.), а режиссер Александр Разумный 1 мая 1920 г. выступил с киноверсией романа «Мать». Первым исполнителем роли Павла Власова стал Иван Берсенев, в будущем – народный артист СССР. Эта экранизация отмечена операторским искусством Александра Левицкого.

Однако все же любопытно, что дореволюционное кино, питавшееся классическими и популярными современными сюжетами, часто откровенно провокационными и скандальными, к произведениям Горького обращалось всего несколько раз. Уникальное дело.

Первой была мелодрама с пением «Падение джентльмена, или Прокутившийся миллионер», по мотивам пьесы «На дне». Разумеется, открыли великого пролетарского писателя для кино галантные французы братья Пате. Созданная ими в конце 1911 г. кинобезделушка была рассчитана на популярность А.А. Ольшевского. По иронии судьбы всего через восемь лет трагическим взлетом его карьеры оказался не обосевший джентльмен в горьковско-галльском стиле, восхищавший большевиков, а белогвардеец, погибший за возрождение Родины, в фильме Комитета Скорой Помощи чинам Добровольческой армии и другим Вооруженным силам Юга России имени генерала М.В. Алексеева.

А в 1912 г. все еще пытались усладить публику «поэзией» горьковского дна: в товариществе «Фильма» выпустили экранную декламацию «Барон и Настя» («Типы Горького»). Она не имела успеха даже в провинции. Сегодня о ней свидетельствует только патриарх русской фильмографии Вениамин Вишневский.

Затем появилась киноверсия повести 1899 г. «Фома Гордеев» сценариста и режиссера Александра Чаргонина. В своем «народном» фильме он исполнил и главную роль. Его Гордеев интерпретирован как спившийся психически больной купчишка. Украшением киноленты неожиданно стала Вера Гордина, изобразившая архитекторшу Мединскую. Пресса хвалила актрис Т. Рудину, М. Евгеньеву, З. Ольскую. Киноверсию снял известный оператор Иван Фролов. Экранизацию назвали «Душа волжанина разбита...» («Сын Волги»). Любовную киноисторию (1300 метров) распространяли с 7 февраля 1916 г. братья Иосиф и Яков Посельские (прокатная контора «Кинолента»).

В следующем году кинолаборатория инженера Н. Кагана (бывшего завпрокатным делом у А. Ханжонкова) впервые инсценировала роман 1900 г. «Трое», переименовав его в «Илью Лунова». Срежиссировал инсценировку Алексей Бестужев. Его же зритель должен был увидеть в заглавной роли. Но известно, что Горький сам запретил эту кинохалтуру.

Летом 1917 г. мощное кинопредприятие Дмитрия Харитонова выпустило кинодраму «Жизнь барона» («Васька Пепел и Барон») по схеме пьесы «На дне». Загубленную жизнь Барона тонко сыграл «король экрана» Владимир Максимов, его распутную жену-эгоистку крупными мазками изобразила Антонина Фехнер. В. Вишневский со ссылкой на книгу 1941 г. «Пьесы и сценарии» высказал мысль о том, что именно эта содержательная экранизация Петра Чардынина натолкнула Горького на мысль воссоздать «допешную» жизнь героев, доведенную неудачной женитьбой Барона до дна.

Иосиф Ермольев отдал дань Горькому агиткой «А он, мятежный, ищет бури» в режиссуре Александра Волкова. Именно в ней состоялся кинодебют Серафимы Бирман в 1918 г. (народной артистки России), а не в комедии «Закройщик из Торжка» Якова Протазанова, через семь лет, как принято считать.

Само обращение к творчеству Горького было эпатажным и провокационным, учитывая общеизвестные пробольшевицкие симпатии «буревестника революции». Но для Дранкова, «Поставщика Двора Его Императорского Величества», принимаемого и Николаем II, и Императрицей-матерью, сантиментов не существовало. К тому же «Драма из жизни Григория Распутина» – не первая спекуляция Дранкова на имени Горького.

Ушибленный в 1908 г. грандиозным успехом на отечественном кинорынке документального фильма «Донские казаки в Москве» (производство французской кинофирмы братьев Пате),

он поспешил создать киноочерк о людях дна «Московский Хитров рынок» и цинично выпустил его в прокат ко дню рождения государя в 1908 г. Публика бойкотировала резкую хронику. Тогда вечный оптимист Дранков наскоро состряпал новый вариант киноочерка под названием «Бывшие люди – типы М. Горького (Хитровцы)», и картина имела коммерческий успех (часть кадров, естественно, без указания авторства, была использована советским классиком Эсфирью Шуб в монтажной ленте «Россия Николая II и Лев Толстой»).

Исторический факт: Дранков первый задокументировал исчадие ада в Первопрестольной – Хитров рынок. Забавно, что первую игровую версию жизни хитровцев представили те же братья Пате в фильме «Пасынки судьбы». Его снял французский режиссер Кай Гансен в 1912 г. Конечно, Дранков отстоял свое «право первой брачной ночи» на коммерческую тему и ответил им кинодрамой «Московские притоны» (реж. Александр Панин). Так Дранков оказал услугу неореализму на русской почве, стиравшему свое грязное белье на глазах цивилизованной Европы.

А в 1911 г. Горького, создавшего художественный мир московского дна, постигла участь Льва Толстого: Дранков, первый кинопапарацци, проник к нему на Капри (заручившись поддержкой друзей А. Ханжонкова из итальянской кинокомпании «Чинес»!) и без разрешения Горького зафиксировал на киноплёнке все, что считал нужным. И даже не скрыл беспомощность писателя, закрывавшего перед камерой, как преступник, свое лицо руками. О кинозарисовке «Максим Горький на острове Капри» судачила вся Россия. Распространяла хронику с 23 апреля 1911 г. фирма братьев Пате, а папарацци Дранков – сказочно богаты, купаясь в скандалах.

Так, в Таганроге помощник полицеймейстера запретил показ ленты с мотивировкой: «Максим Горький не заслуживает внимания, чтобы демонстрироваться на экране среди выдающихся людей. Враг государственности».

Увы, Дранкову досталась лихая доля гангстера № 1 русской киновольницы, которому и раньше было дозволено все: от императорских покоев до публичных домов, обрушилась Февральская революция, когда пали оковы даже смешной царской киноцензуры. Шоу продолжилось!

Народ усиленно развлекали деятельностью Чрезвычайной следственной комиссии по делам о преступлениях старого режима, сформированной в начале марта в Таврическом дворце. «Революция. Дни сгорают как бумажные», – записал в дневнике

Корней Чуковский. «Раздражало дурацкое поведение Горького с его большевистским окружением, вернее – свитой, – возмущалась Зинаида Гиппиус. – Горький на каком-то реквизированном великолепном автомобиле с этой свитой разъезжал, стряпая “эстетический комитет”...»

Поскольку Дранков уже в начале XX в. стал «новым русским», он в очередной раз продемонстрировал талант циника: при ничтожных затратах срывать солидный куш – срочно слепил сенсационный фильм. Тем более, что ему принадлежала «высокоэстетичная» экранизация по Горькому «Омытые кровью»! Киноленту спешно немного переклеили, слегка переписали пояснительные надписи, титры (спекулируя на интересе к материалам деятельности Чрезвычайки) и запустили в прокат уже как «Драму из жизни Григория Распутина».

Так Дранков оказался предтечей идеологизированного монтажного кино. Зрительский успех был колоссальный, барыш Дранкова – тоже. А разоблачители этого прохиндейства лишь развлекали «подмаксимку»<sup>6</sup> – Дранкова.

Только через полвека авторитетный советский киновед Семен Гинзбург счел нужным защитить кинопроизведение Глаголина–Горького: «...после Февральской революции (фильм “Омытые кровью”. – В.Р.) стал объектом самой наглой и грязной спекуляции, которую только знала частновладельческая кинематография». Киноисторик Ромил Соболев также отметил, что картина «Драма из жизни Григория Распутина» ничего общего с произведением Горького не имела. Впрочем, Дранков вряд ли когда-либо задумывался, что его патристическая кинодеятельность была в эпоху «анархизма побежденных» или «бунта на коленях»: на заре кинематографа в России существовало пятимиллионное население из босяков (сегодня их называют бомжами).

А «наросты тоски на сердце» Александра Коновалова так и остались за кадром (последующих киноинсценировок ранняя повесть Горького не нашла): «...напрасно ты, Максим, в городах трешься. Тухлая там жизнь. Ни воздуху, ни простору, ничего, что человеку надо... пакостят землю, задыхаются, теснят друг друга... Не живешь, а гниешь... Зачем народ сбивать в такие

---

<sup>6</sup> Ироническое (или ласковое) прозвище писателей, группировавшихся вокруг М. Горького.



кучи, когда и двое-трое ужиться между собой не могут?.. А ведь Стеньку-то я помню... И Тараса...

Пойдем со мной... дыра там есть такая, очень удобная для человеческого жительства.

Я только улыбался, глядя в его доброе лицо, сиявшее удовольствием встречи...

– А зачем родился с такой шеей, на которую ни одно ярмо не подходит?»

Торопился Дранков с запуском в прокат монтажной «Драмы из жизни Григория Распутина» не зря. Уже 5 марта 1917 г. на экраны страны вышел скандальный фильм «Темные силы – Григорий Распутин и его сподвижники» (реж. Сигизмунд Веселовский). Несмотря на протесты общественности, Григорий Либкен, собственник кинокартины, устроил ее продажу с аукциона. Союз работников художественной кинематографии наивно потребовал от министра юстиции Александра Керенского запретить выпуск грязных и порнографических кинолент «на темы ушедшего царизма». Однако новая власть сама как могла пинала поверженную монархию. Эту-то золотоносную жилу и учуяли вслед за Дранковым акулы кинобизнеса.

Вскоре Либкен стал торговать второй серией «Темных сил», а кинофирма «Минерва» – сенсационной драмой «Таинственное убийство в Петрограде 16 декабря». Распутинскую серию продолжил фильм «Царские опричники» («Из золоченых мундиров – в арестантские халаты», реж. Георгий Инсаров и Николай Салтыков), снятый на кинофабрике «Альфа». Газета «Обозрение театров» писала, что ее владельцы, как всегда, попытались «снять побольше пенки с мути, и чем последняя была гуще, тем реклама была развязней, тем приемы для привлечения клиентуры были неразборчивее».

К сожалению, кинопублика Серебряного века жаждала таких зрелищ, и «Кино-Альфа» выпустила сиквел «Ссылка и героизм Великого князя Дмитрия Павловича».

В мае вышла «бульварная распутинская порнографическая драма» Чаргонина «Люди греха и крови». Следующая разоблачительная киностряпня – «Тайна дома Романовых» и «Позор дома Романовых» (про интимную жизнь Императора Николая II). В Киеве на альковную тему поставили картину «Торговый Дом Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и Ко» («Кощмары прошлого», реж. Салтыков).

Маховик, запущенный Дранковым, множил капиталы...

## Тараканий царь

Все кинематографисты восторженно приветствовали русскую Февральскую буржуазно-демократическую революцию 1917 г., не ведая, что у их фильмов уже нет будущего. А в оставшиеся ошметки времени лишь немногим блеснет любовь улыбочкою прощальнойю.

С разбегу, несмотря на усилившийся пленочный голод, А. Дранков успешно запускает в прокат кинодраму «Священник Георгий Гапон» по сценарию скандально известного Ипполита Рапгофа (графа Амори). Николай Салтыков жестко исполнил «героя» 1905 г. К счастью, картина уцелела, потому что она очень интересна насыщенным использованием крупных планов. Операторское мастерство Григория Лемберга, свояка Дранкова, явно авангардно. Но, возможно, он лишь выполнял творческую задачу режиссера Бориса Светлова.

Всего через несколько недель этот же творческий коллектив ошарашивает кинопублику фильмом «Бабушка русской революции – кинобиография Е.К. Брешко-Брешковской». Мученицу за свободу трафаретно сыграла А. Иванова. Кинолента «Большевик» (реж. Евгений Петров-Краевский), созданная накануне сражений «За власть Советов!», уже имела негативные последствия для Дранкова. В ответ он профинансировал безликий панегирик «Творец манифеста 17 октября 1905 года – граф С.Ю. Витте» (реж. Владислав Старевич).

Дранков не скрывал, что кровопролитные московские бои он по-обывательски пересидел в столичных подвалах. Но после октябрьского большевистского переворота киножизнь Дранкова приобретает второе дыхание. 16 ноября 1917 г. он выпускает двухсерийный киноман «Мемуары графини Тарновской» («Погибшее счастье» и «Горькая судьба»), сценарий и режиссура Владислава Ленчевского. Фрагмент из него хранит Российский государственный архив кинофотодокументов. Картину отличает хороший актерский состав: Амо Бек-Назаров, Н. Салтыков, Е. Божевская и Ягельский.

Успешна в прокате была и его двухсерийная детективная кинодрама «В красе ее был смерти яд», созданная Федором Комиссаржевским.

В 1918 г. Дранков экранизирует архипопулярный роман Александра Вертинского «Ваши пальцы пахнут ладаном» в режиссуре Якова Галицкого (Гольденберга), как атрибутирует третий том каталога «Советские художественные фильмы» 1963 г. В океанские дни эта картина приносит ему хороший капитал и ...

исчезает. А коллекцию Госфильмофонда России украшают разрозненные фрагменты инсценировки этого вокально-поэтического произведения, заснятого в это же время известным режиссером Светловым, и принадлежащие другу Дранкова Николаю Козловскому. Вряд ли это отголоски коммерческой войны, скорее – типичной дранковской сделки.

После опубликования 23 октября 1918 г. в газете «Северная коммуна» Постановления Петроградского кинокомитета «О порядке реквизиции и национализации кинотеатров и кинематографических предприятий г. Петрограда и области», подписанного Анатолием Луначарским и Дмитрием Лещенко, первый русский кинопатриот не стал ждать превращения большевиками его знаменитой киностудии на Невском проспекте во Второе ателье Петроградского кинокомитета, не пошел к ним на поклон, а уже через неделю открыл в Одессе доступный всем крошечный Театр интермедий, где демонстрировал незатейливые фарсы. Тогда на одесском кинорынке царствовал Дмитрий Харитонов, у него работали Вера Холодная, Петр Чардынин...

Известный американский киноисторик Джей Лейда, встречавшийся лично с Дранковым, рассказывал, что 1919–1920-е гг. Александр Осипович провел в Ясной Поляне с Толстыми. Возможно, в этой информации есть доля правды.

Но доподлинно известно, что свои разорения в Петрограде и Москве Дранков более года мужественно пытался компенсировать на белогвардейском Юге. 15 сентября 1919 г. он повторно объявляет об организованной им в Киеве киностудии в номере гостиницы «Франсуа», куда приглашает на работу Владимира Максимова, Анатолия Каменского, Леонида Жукова, Татьяну Павлову (Зейтман), Ивана Шмидта, Корди Милович, Михаила Вернера, Николая Баратова... и даже главного режиссера «Deutsche Film Bioscope» Густава Беера.

Классикой уже стала реакция на эту затею малоросского театрального журнала «Фигаро»: «У Дранкова – просто недержание студий. В Киеве, в Харькове и в Одессе он объявил – кинематографические студии (под своим руководством. – В.Р.) Почему обидел Екатеринослав? И что самое странное – во всех студиях объявлен один и тот же состав преподавателей... Кроме того, г. Дранков будет издавать свой журнал. Редактор Дранков.

Издатель Дранков. Сотрудник – тоже Дранков. Не Дранков, а чудовище какое-то». «Чудовище» продекларировало гораздо большие планы, чем смог переварить «Фигаро».

Широковещательно Дранков заявил о подготовке двух киностановок с потрясающей Изой Кремер. Разумеется, это были «Мазепа» и «Богдан Хмельницкий». Следует отдать должное его пронизательности: с тех пор приоритеты украинских кинематографистов не изменились. Правда, официальная версия состояла в том, что в германский Киев Дранков выехал со своим киноколлективом ради экранизации популярной вещи «короля фельетона» Власа Дорошевича «Сахалин». Естественно, ни один метр фильма отснят не был, киногруппа разбежалась.

А московский «Театральный курьер» сообщил об открытии Дранковым в Киеве артистического кабаре с Милович, прямой венской оперы.

Конечно, это уже были конвульсии поверженного льва.

Но в реальности, после провала в Одессе, в жизни Дранкова начинается то, что Михаил Булгаков обозначил сильным и емким словом «бег».

«Встретился я с ним последний раз в 19-м году, при белых в Киеве, – вспоминал Борис Вольф и цитировал из булгаковской “Белой гвардии”: “Город жил странною, неестественной жизнью... Бежали... банкиры со своими женами, бежали талантливые дельцы, ...адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные, алчные, трусливые... Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери, петербургские бледные развратницы... Бежали ... юные пассивные педерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров ...

Город разбухал, ширился, лез, как опара из горшка”.

– Когда я шел по Крещатику, увидел Дранкова в бурке, что для меня было весьма странным. Я знал, что он на Кавказе, и вдруг встретил его здесь. Мы обнялись, расцеловались. Он сказал, что приехал на два дня купить бриллианты в магазинах Киева. Мы пошли по Крещатику, зашли в два или в три магазина, и он действительно купил в них какие-то бриллианты.

Пробыл он два дня, мы с ним их провели в гостинице.

Позднее я узнал, что он уехал в Константинополь, где открыл аттракцион “Тараканьи бега”. Об этом мне рассказывали люди, которые были у него на этих бегах». По мнению автора книги «Люди и фильмы русского дореволюционного кино» Ромила Соболева, Дранков эмигрировал из Ялты, где занимался производством порнографических картин для стамбульских притонов.

Несмотря на то, что страна была брошена в пучину Гражданской войны, русские кинопромышленники действительно про-

должали строить в Таврии новые ателье, лаборатории, создавать отечественные киноленты. В деникинскую Ялту съехались звезды России. Федор Шалапин организывает образцовый курорт в своем имении Форос, Иосиф Ермолев приобретает участок на Николаевской улице, на Аутской Александр Ханжонков строит второй Голливуд.

Из его воспоминаний известно, что здесь Дранков, играя на любви русской кинопублики к памяти датского актера Вольдемара Псиландера, снял его кинобиографию «Жизнь Гаррисона» (реж. Марк Галицкий, он сыграл и «короля экрана»). Главную роль исполнила Брайловская, необыкновенно красивая и богатая женщина. Она же финансировала постановку.

Известно, что в Крыму Дранков работал над фильмом «Сын моря» и другими. И есть разрозненная информация о том, что оставшаяся в Москве часть его киносотрудников отсняла в это же время три небольших комедийных сюжета.

В феврале 1920 г. Дранков вместе с женой Ниной Петровной благоразумно выехал из Ялты навсегда из России. В это же время покинул страну со своей звездной съемочной группой и Ермолев. Они сумели вывезти часть капитала и негативы своих лучших кинокартин. Поэтому, разумеется, за кордоном эти кинороссияне оказались в привилегированном положении: для захвата своего места под солнцем иностранного кинорынка исторические события дали им фору в полгода перед менее прозорливыми соплеменниками.

Последний раз Дранков разгулялся на весь свет в Константинополе, куда только за пять ноябрьских дней 1920 г. из врангелевской Тавриды прибыло около 150.000 русских беженцев, белогвардейских офицеров и солдат. И появились мощные конкуренты – Ханжонков, Харитонов, позднее – Григорий Либкен. На Босфоре Дранков первым из русских кинодельцов становится прототипом уникального персонажа отечественной литературы и зарубежной журналистики.

Были ли тараканы бега оригинальным изобретением Дранкова? Или он все еще пыжился продемонстрировать Ханжонкову свое превосходство, озорничая над мировой легендой «дрессированных насекомых» Старевича?

Вначале всех рассмешила зарубежная пресса байками про то, как начальник английской полиции аки лорд явился в Русский клуб на улицу Гран Пера закрывать дранковских тараканов и проиграл ему в азарте 300 лир. К слову, в действительности любимым «скакуном» был таракан «Люби меня, Троцкий»,

разумеется, в классической литературе так ни разу и не представленный.

Зато, как вспоминал в парижском «Сатириконе» Антонин Ладинский, «фотография фаворита была даже помещена в одной из лондонских газет. Но чрезмерная слава погубила это замечательное начинание, так как значительное участие в тараканьих бегах принимали чины союзных армий, то бега было приказано закрыть... до следующей мировой войны. А ловкий компаньон исчез вместе с кассой».

«О бог азарта – великий бог!» – воскликнет в Константинополе «король юмора» Аркадий Аверченко и засвидетельствует в 1922 г. в «Записках Простодушного»: «Тут устроены тараканьи бега. Есть старт, тотализатор, цвета жокеев, и бегут живые тараканы; масса народу собирается играть. Есть верные тараканы. Фавориты» («Лото Тамбола»). «Смейтесь, смейтесь! Однако зеленый таракан меня кормит. Собственно, он не зеленый, а коричневый, но цвета пробочного жокея, которого он носит на себе, – зеленые. И поэтому я обязана иметь на плече огромный зеленый бант: цвет моего таракана. Да что вы так смотрите? Просто здесь устроены тараканьи бега, и вот я служу по записи в тараканий тотализатор» («О гробах, тараканах и пустых внутри бабах»).

А красный граф Алексей Толстой уже «зафактографировал» с Дранкова своего героя: «Словно свет брызнул в память Семена Ивановича. Вспомнил! Это было в Одессе. По столу так же бежал таракан, и он еще подумал тогда: “Ишь ты, рысак...”»

– Тараканьи бега. ...Этого оккупационные власти не предвидели. Это законно. Это ново. Это азартно.

Ртищев смотрел на него ошеломленный...

– Граф, ты гений... Ведь это же миллионное предприятие!..

Три дня и три ночи Семен Иванович и Ртищев в гостинице “Сладость Востока” ловили тараканов, осматривали, испытывали, сортировали... И вот в кофейной грека Синопли появилась над дверью, над портретами Невзорова и Ртищева, вывеска поперек тротуара:

### БЕГА ДРЕССИРОВАННЫХ ТАРАКАНОВ

Народное русское развлечение

Весть об этом к вечеру облетела всю Галату...

Семен Иванович относил ежедневно изрядные суммы в банк... Он давно уже забросил феску и теперь приходил в кофейню в смокинге, галстучке-фокстрот, лимонных перчатках и фетровой шляпе» («Похождения Невзорова, или Ибикус», 1925 г.).

Дранковские тараканы играют судьбами булгаковских героев в эмигрантских снах «Бега». Артур Артурович, тараканий царь, во фрачном воротничке представляет невиданную нигде в мире русскую, но уже придворную, игру: «Тараканьи бега! Любимая забава покойной императрицы в Царском Селе! ... Первый заезд! Бегут: первый номер – Черная Жемчужина! Номер второй – фаворит Янычар... Третий – Баба Яга! Четвертый – Не плачь, дитя! Серый в яблоках таракан!»

В советской экранизации пьесы «Бег» (реж. Александр Алов и Владимир Наумов, 1971) роль тараканьего царя конгениально сыграл народный артист СССР Владимир Басов.

Закрыл же Дранков свой тараканий аттракцион по причине немислимых для европейской аристократии, но смачных, скандалов. Есть версия и про страх уголовной ответственности. Он попытался заменить гонки насекомых автомобильными заездами, но прогорел. Обитая на Босфоре, Дранков даже открыл маленькую прокатную киноконтору, что было, несомненно, отчаянно глупо.

Он даже противопоставил кабаре А. Аверченко «Гнездо перелетных птиц» и А. Вертинского «Черная роза» свое нечто – «Bal-Tabarin». Дранков – смешон и жалок, но строит гигантский «Луна – парк», который сгорел в прямом смысле слова 15 сентября 1922 г. Что пережил первый русский кинофабрикант до лета 1923 г. – неизвестно.

Но мадам Политика не изменила бывшей Особе при императорском дворе: в Турции пришел к власти просоветски настроенный Мустафа Кемаль Ататюрк. Войска Антанты эвакуировались. В лагерях беженцев начиналась гуманитарная катастрофа. На транспортных пароходах под эгидой Красного креста стали депортировать измученных людей. По сообщениям прессы, только в США к концу осени 1923 г. прибыло 150.000 бывших наших соотечественников. В их числе были нищие супруги Дранковы.

Так царский фаворит стал американцем. Осознавал ли он себя эмигрантом? Вряд ли. Но «бег» его закончился. Началось существование и ностальгия по прошлой необыкновенно удачной жизни: старая Россия не отпускала.

По традиции, он сразу же пытается привлечь к себе исключительное внимание. Уже 8 декабря 1923 г. нью-йоркское «Новое русское слово» печатает его фирменное послание: «А.О. Дранков подписал соглашение с фирмой “Акра” и приступает вскоре к постоянному выпуску на американский рынок русских картин и отправке в Сов[етскую] Россию американских фильм. Кроме

того, намечено особое применение кинематографа, который будет специально обслуживать нужды русской колонии».

Но Александру Осиповичу пришлось согласиться на низкооплачиваемую тяжелую работу в нью-йоркских доках. Ему не удалось проникнуть в касту представителей американских киностудий или советских экспортных учреждений. К этому времени в кинокругах Дранкова либо не знали, либо уже забыли, а те кто помнил – категорически не доверяли.

Из бывших союзников от первого русского кинопатриота не отвернулся только Герман Бернштейн (Бернштейн). Он эмигрировал из России в благополучном 1893 г. и стал влиятельным журналистом, кинодистрибьютером. В архиве Института еврейских исследований в Нью-Йорке есть его фонд, где хранятся письма Леонида Андреева и его вдовы, Константина Станиславского...

Здесь профессор Александр Степанский обнаружил и корреспонденцию Дранкова: «Только что продал картину Столыпинских похорон в Англию за 1350 руб.», «Мы только что покончили с выпуском картины “Живой Труп” графа Льва Николаевича Толстого. Картина длиной 565 метров (метраж весьма незначителен. – В.Р.) и имела громадный успех, равного которому синематография не знает. На этом деле мы получили чистой прибыли свыше 18 тысяч рублей и уверены, что сможем сделать еще хорошее дело с этим негативом за границей...»

Если Вы найдете хорошую комбинацию либо по продаже в Америку этого негатива либо хорошее количество заказов на позитивы – то немедленно телеграфируйте мне...»

Никто еще не усомнился в том, что именно Бернштейн организовал публикацию жуткого хвалебня «Герой фильма под названием “Жизнь”» про карьеру Дранкова под одной рубрикой с материалами об Эрнсте Любиче и Максе Рейнхардте. Все смешалось в американской прессе! Сегодня об этом «житии святого» можно говорить, только адекватно осознавая чудовищные психологические потрясения и материальные потери Дранкова за годы русской смуты.

Его автор – Луи Рич, известный в нашей стране как интервьюер Владимира Маяковского.

В очерке расписаны кинокорпорация Дранкова с капиталом в 6000000 довоенных рублей, ее мозговой центр, состоящий из Алексея Путилова (русского Круппа), табачных королей Богданова, Гордона и Катламы; героическое восхождение неизвестного ретушера захудалой фотостудии из бедного еврейского квартала в царские хоромы и королевские дворцы, ибо только Дранков до-



стойно фактографировал помазанников Божьих, да и Григорий Распутин, Петр Столыпин, Владимир Сухомлинов... предпочитали только его; политическая ссылка (!) из-за дела лейтенанта Шмидта; страдания от преследования черносотенцев.

Панегирик цитируют до сих пор: «реакционное “Новое время”, либеральное “Русское слово”, социал-революционная “Русь”, социал-демократические “Наша жизнь” и “Товарищ”, неполитический журнал “Нива” и другим – всем были нужны его фотоматериалы.

...он предложил идею съемок 300-летия Дома Романовых. Правительство оказывало всякое содействие, и все фамильные вещи Романовых, роскошные наряды и бесценные украшения, хранившиеся в историческом музее в Петрограде и в Кремле, были предоставлены в распоряжение Дранкова. “Трехсотлетие дома Романовых” стало одним из самых великолепных кинопроизведений, созданных в России...

“Покорение Кавказа”. К сотрудничеству тоже были привлечены все правительственные департаменты, и войска в огромном количестве были “одожены” Дранкову для производства фильма».

О том, что Дранков – типичный персонаж Николая Гоголя, американцы даже не догадались...

После печатной чуди происходят невероятные события. Одно задокументировано: Дранкова бросает жена и уезжает в Европу. Другое – полулегендарное (что уже хорошо для биографии Дранкова): он изобретает моментальную фотографию и завоевывает своими снимками всю Америку. И третье – Дранков купил автофургон, оборудовал в нем кинотеатр и крутил кино в русских общинах вдоль и поперек Соединенных Штатов. Волей-неволей он становится миллионером.

Как известно, срок годности глупости не ограничен. Из чего в начале 1927 г. Александр Осипович открыл в Голливуде свою киностудию «Drankoff Films» и на все калифорнийское побережье разрекламировал сверхбоевик «Августейший любовник» («Царская любовь») по собственному сценарию – все еще загадка истории. Но русская киноакула всплыла.

Уже 12 марта французский журнал «Иллюстрированная Россия» публикует фото Дранкова из Лос-Анджелеса с претендентами на роли Мали и Ники: Натальей Кованько (из МГМ) и Михаилом Вавичем, к этому времени признанным лидером русской колонии Голливуда. Вместе с Вячеславом Туржанским, Михаилом Визаровым, Дмитрием Буховицким ...Дранков подписывает голливудские телеграммы. Эти демарши замечают в Советской России и ре-

агируют. Так, журнал «Советский экран» публикует пророческую издвку Перы Атташевой «Новые тараканьи бега».

Правда, 11 февраля 1927 г. Дранков обратился к Бернштейну на Бродвей в «Джуиш Трибьюн»: «Возможно ли получить экземпляр Вашего журнала “Форвард” за 28 декабря 1923 года, пятницу? Мне бы очень хотелось получить один или больше экземпляров, потому что там есть статья, на которую я ссылаюсь благодаря Луи Ричу... одному из величайших американских писателей.

Эта статья не раз помогала мне утвердиться в борьбе за место в здешнем киномире. Она послужила еще больше моему директору по рекламе, господину Билу Варту, который добился исключительного внимания к моему предприятию со стороны общественности всех Соединенных Штатов».

К сожалению, это была его последняя гастроль. Разнузданной спекуляции на юношеской любви Николая II и Матильды Кшесинской не получилось: скорее всего, циничному замыслу воспрепятствовали опальные Романовы. А заокеанская кинопублика желала позабыть ужасы Первой мировой войны и не вспоминать о далекой поверженной России. В моде были фильмы Сесилия Де Миля, Любича, Чарли Чаплина. Нация победителей находилась под обаянием Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд. Начинался мировой экономический кризис. На американском экране царствовали энергичные успешные герои, преуспевающие в жизни, или комедийные персонажи. Дранков фатально спутал времена и страны.

Тем не менее «Hollywood Topics» и «Новое русское слово» в начале января 1927 г. поместили фотографию Дранкова, разукрасили «его роль в деле создания крупных кинокомпаний в России». Рассказав о том, как Дранков инкогнито (как John Doe) добросовестно освоил кинотехнологию голливудских студий и успешно прошел стажировку, газеты опубликовали его заявление: «Я здесь не для того, чтобы революционизировать процесс киносъемок и поразить публику картинами бессмысленного или экстраординарного содержания. Моя задача – применить тщательно изученные мною современные методы производства в постановках, которые ждет публика».

В это время в Голливуд прибыл русский кинобогатырь Иван Можухин.

А Дранков явно еще не наигрался в киноприключения. Вспомнил про идею пятнадцатилетней давности. Сюжет, вероятно, тоже принадлежал ему: еврейская женщина, способная все утаить и всегда перехитрить полицию, любящая и любимая,

Робин Гуд в юбке, куражится – и не накуражится. Киносериал, разумеется, не имел экрана.

Затем удачливый кинопродюсер из России задумал инсценировать Леонида Андреева. Но русские завоевывали, строили Голливуд, покоряли европейское кино, а Дранков замолчал.

В годы великой депрессии он становится хозяином захудалого уличного кафе в калифорнийском городке Венеция, затем открывает фотоателье в Сан-Франциско, где занимается не только светописью, но и мелкой торговлей фотопринадлежностями. За океаном Дранков вернулся на круги своя.

Здесь его в 1945 г. разыскал Дж. Лейда. Киноделец, создавший в России более 100 игровых фильмов, «король сенсаций» и царских привилегий, не произвел на авторитетного киноисторика значительного впечатления. За четверть века в Америке звезда русской киновольницы не сделал ничего существенного, если не верить в легенды.

– А если представить себе, что Дранков не уехал из Советской России, – спрашиваю я у Вольфа, – как бы Вы смоделировали его судьбу?

– Погиб где-нибудь в концлагере.

– А почему Вы не думаете, что пошел бы в ОГПУ, в РКП(б)?

– Нет, он недисциплинированный был человек. Понимаете? Никакой дисциплины он не признавал для себя. Он не мог подчиняться в партии, нет, это не его было. Он к этому был не пригоден совершенно никак, никак. У него было только одно положительное качество – он был очень умный человек.

Александр (Абрам) Осипович Дранков скончался в 1949 г. и нашел упокоение в городе мертвых Колма, в США.

*Е. Лаврентьева*

**«Подвижный шрифт»,  
или «Буквы живут»**

Изобретение Гутенберга в англоязычных странах получило название «movable type», что в переводе буквально означает «подвижный шрифт», «подвижные литеры». Имеется в виду возможность использовать один и тот же набор литер многократно, собирая и разбирая набранный текст.

«Подвижность» и динамика шрифта существует в более широком и узком смысле.

В более широком она подразумевает рассмотрение письма, набора текста и чтения как процесса. В более узком – затрагивает именно возможности использования динамики как дополнительного средства выразительности в шрифтовой композиции. Нередко само рождение символов, букв, слов, их изобразительных или абстрактных комбинаций превращается в содержание произведений в самых разных областях графического дизайна.

В титрах к фильму Нила Лейфера «Истории Дзен» (дизайнер Мирко Илич) «ячейкой» письма становится крошечный прямоугольник. На фоне черного круга (поле экрана – белое) множество одинаковых черточек перемещаются, поворачиваются и складываются в буквы. Графическая идея знаков предельно упрощена, доведена до геометрического модуля в духе визуального словаря художников, архитекторов и дизайнеров 1920-х гг.,

членов голландской группы Де Стил<sup>1</sup>. Траектория движения прямоугольников полностью определяет построение буквы – они вертикальны, горизонтальны или повернуты под углом в 45°. Возникновение знака как контраста черного и белого, сложение узнаваемой (читаемой) формы из абстрактных элементов, модульность и равноценность букв – в этих сюжетах, обыгрывающих «служебную» часть фильма, заложены ключевые понятия письма.

«Я часто спрашивал себя, – замечал Ролан Барт, – почему мне так нравится писать от руки до такой степени, что во многих случаях интеллектуальный труд, часто неблагодарный, вознаграждается в моих глазах удовольствием иметь перед собой великолепный лист бумаги и отличное перо. Раздумывая над тем, что я должен написать, я ощущаю, как моя рука движется, поворачивается, опускается, поднимается и часто, играя поправками, может делать помарки или заставить строку засверкать, расширить пространство до самого края листа, строя при помощи мельчайших, чисто функциональных линий (букв), пространство, которое является не чем иным, как пространством искусства. <...> Я наслаждаюсь нарушением нетронутой поверхности (нетронутое, чистое означает бесконечность возможностей)»<sup>2</sup>.

Среди философов и критиков XX в. Барт, как никто другой, умел замечать в мельчайших признаках какого-либо вида искусства (будь то фотография, реклама, мода или что-либо еще) родовые, определяющие свойства. И, говоря о письме, он объемно описал этот микроопыт самоосознания рождения текста не только как смысловой конструкции, но и как графического поля. Письмо можно назвать продолжением руки. Она является промежуточным звеном между восприятием, зрением, сотворением образа и его видимой формой. Поэтому руки пишущего как некий совершенный инструмент часто становятся предметом рисунка (руки Эшера, рисующие одна другую) или фотографии. Кажется, что именно в них «спрятана» линия и строчки текста, скрученные наподобие пружины.

<sup>1</sup> Мирко Илич, так же как и Тео ван Дусбург, полностью отказывается от диагоналей и строит свой шрифт только на основе квадрата. В титрах же присутствуют и косые линии, хотя некоторые буквы, например, W, M, A, U, O, полностью соответствуют гарнитуре 1918 г. Тео ван Дусбурга.

<sup>2</sup> Барт Р. Предисловие к книге «Цивилизация письменности». Цит. по: Жорж Ж. История письменности и книгопечатания. М.: Астрель, 2005. С. 205.

У чешского фотохудожника Яна Саудека есть снимок, который он назвал «Письмо. 8 ноября 1979 года». Кадр почти пуст – мы видим руки, в одной из них – перо. Некто пишет на листочке бумаги аккуратным каллиграфическим почерком и обращается, скорее всего, к портрету, стоящему перед ним. Кадр построен таким образом, что мы воспринимаем чужие руки как свои собственные – ракурс съемки соответствует позе сидящего за столом. Если этот снимок положить на горизонтальную поверхность, то сходство было бы еще большим. В этом «обмане» заложена идея непрерывного «письма», вечного жизненного и культурного «текста» – сколько раз бы мы не смотрели на снимок Саудека, он застает нас в начале одной и той же строчки.

Все современные «инновационные» приемы графического дизайна – передача смысла текста через фактуру буквы (в древности фактура знака была следствием поверхности и инструмента для письма), ее игра с окружающим пространством (увеличение знака до размеров огромного скульптурного рельефа, чем пользовались египтяне при декорировании фасадов своих храмов) и анимация текста («духты» письма) уже существовали в письменности изначально. Точно так же и движение, которым наделяются теперь слова на экране – не привнесенное извне свойство, оживление статичного объекта, а раскрытие графической природы слова.

В актуальном искусстве существует множество направлений, где «продукт» творчества представляет собой действие, разворачивающееся во времени. Движение может быть заложено внутри самого объекта (кинетическая скульптура, инсталляция, которая «оживает» при нажатии кнопки, вращении ручки) или присутствовать в нем в качестве процесса создания, творческого акта, совершающегося каждый раз заново на глазах зрителей. Акционизм (живопись действия) предлагает зрителю роль свидетеля. Картина как вещь, объект творчества, то, ради чего трудится художник, заменяется здесь собственно творением. Но все же в конце остается результат, зримое доказательство творческой активности художника, которое по прошествии нескольких десятков лет выставляется в музеях как живописное произведение (достаточно вспомнить картины Джексона Поллока и Ива Клейна, которые в 1960-е были частью «авторского жеста»<sup>3</sup>, а сегодня

---

<sup>3</sup> «Художник вместо произведения. Акционизм как авторский жест». Так называется статья О.В. Холмогоровой о соотношении личного «я» художника, его собственного «мифа» и создаваемых им объектов искусства.

являются документальным свидетельством искусства). Другой тип художественной деятельности, рассчитанный на восприятие во времени, связан с идеей театрального представления, когда сам автор, его «перевоплощение» в зале, среди публики является целью проекта. Перформанс нельзя назвать настоящим театром, потому что актер на сцене играет характер героя по тексту пьесы, художник же показывает только себя, свой миф. Каждое его новое представление есть рассказ о себе, но с помощью разных «изобразительных» средств: любой его жест работает на мифологию художника. Хеппенинг (от *англ.* happen – случаться, происходить), в отличие от перформанса, не имеет четкого сценария и рассчитан на непосредственное вовлечение публики в импровизацию. И перформанс, и хеппенинг «работают» на реакцию зрителей, они призваны «задевать» публику, смещая нормы и границы поведения. В данном случае именно восприятие происходящего публикой, оценка мифического «я» художника является целью действия, негласным «объектом творчества». Акция же предполагает наличие документации: текста, где подробно расписаны все действия членов группы и фотоматериалов или записей, подтверждающих ее проведение. В ней есть и сценарий, и процесс, и фиксированный результат (хотя бы в воспоминаниях и рассказах!), но смыслом проекта остается все же текст, заявка. Сами названия жанров (перформанс, хеппенинг, акция) часто не означают «изобретения» новых техник и формально-композиционных приемов в искусстве. Основное «открытие» подобных направлений состоит в том, что объектом искусства считается не только предмет, но и время, потраченное на его «изготовление».

### **«Театр каллиграфии»**

О роли каллиграфии и типографики в создании произведений графического дизайна писалось уже неоднократно, например в книгах по истории шрифта, искусства книги и рекламы. Здесь же хотелось акцентировать некоторые изначально присутствующие письменности динамические особенности и посмотреть, что из этого опыта способно войти в арсенал современного дизайнера-графика.

Каллиграфия – это «детство» шрифта, его прописи. Умение выводить на бумаге стройные, «наборные» ряды букв всегда вызывало восхищение (как и любое незнакомое мастерство), поэтому обыватели следили за каждым движением пера и воспринимали писца в совокупности с его инструментами и способностями.

Кроме этого, практически во всех ремеслах существовала традиция демонстрировать свое умение на людях, «рекламировать» товар посредством его производства.

На фестивале средневековых ремесел в Кёльне, устроенном в 1998 г. к юбилею начала постройки собора по подобию городской ярмарки, рядом с палаткой кузнеца или пекаря, среди мечей и гвоздей, которые ковались здесь же, на месте, глиняной посуды, грубых тканей, лечебных трав и настоящей гороховой похлебки, была и «лавка» переписчика. В ней продавались очищенные перья, бумажные свитки, имитировавшие пергамент. За отдельную плату посетитель ярмарки мог получить листок со своим именем, написанным от руки и дополненным буквицей<sup>4</sup>. В Европе в середине XVIII в. имитировали рукописный почерк с помощью гравировки: с металлических пластин печатали небольшие визитные карточки, рекламные листки и даже целые книги со стихами. Тип письма – рукодельный, уникальный – задавал модный изысканный, утонченный тон общения. И Акакий Акакиевич тоже вкладывал в переписывание прошений «на высочайшее имя» все свое старание: каллиграфически написанный текст предполагал за собой знание правил этикета, автоматическое выявляя «лицо» просителя.

Восточная каллиграфия наиболее близка к современной, где на первом месте оказывается связь смысла и пластики текста, его графического воплощения. «Окунуть кисть в тушь, держать ее вертикально над листом бумаги, нанести на нем линию – все это занимает несколько секунд. Даже небольшое волнение перед тем, как сделать нужный штрих, затрудняет работу, поскольку известно, что способность бумаги или шелка немедленно поглощать тушь не позволяет стереть его или исправить, а тонкие волоски неизбежно передают каждое едва заметное дрожание руки или кисти»<sup>5</sup>. Нанесению линии (письменность и живопись с появлением скорописи в Китае стали неотделимы) предшествовали упражнения в технике дыхания (вдох нужно было делать там, где заканчивалась линия) и созерцание, постижение «костяка», сущности явления: «иероглиф, означающий дождь, должен стру-

---

<sup>4</sup> О достоверности процесса судить сложно, потому что ярмарка устраивалась прежде всего как «аттракцион», игра в ремесла, но без переписчика образ средневекового города не был бы полным.

<sup>5</sup> Клер Иллуз. Семь сокровищ образованного человека. Цит. по: Жорж Ж. История письменности и книгопечатания. М.: Астрель, 2005. С. 179.



иться как дождь»<sup>6</sup>. Восточная каллиграфия уделяет процессу появления текста не меньшее внимание, чем результату, который всего лишь – следствие. В ней можно найти «приметы» многих направлений, связанных с «искусством действия»: «актерское» мастерство пишущего (умение двигаться в такт рисунку), восприятие письма как определенного ритуала (сценария) и дальнейшее созерцание написанного. Созерцание в данном случае – это способ постижения увиденного, следование изображению, вторая жизнь рисунка – вовлечение зрителя в собственное творчество.

Современные конкурсы каллиграфии часто устраиваются как открытые практические занятия по шрифту: работы выполняются непосредственно «в классе», перед членами жюри. Один из таких конкурсов проводится с 2003 г. и носит название «Zarf Games» (посвящен Герману Цапфу<sup>7</sup>). Придумал «игры» Александр Тарбеев, руководитель мастерской шрифта в Университете печати. В жюри входят как «мэтры» книжного дизайна и типографики (Александр Коноплев, Борис Трофимов), так и молодые художники, окончившие недавно кафедру Художественное оформление печатной продукции (ХТОПП – Вера Евстафьева, Илья Рудерман). У каждого «игр» – своя тема, и, например, четвертые «игры» носили название «Вольный перевод». Часть текста из «Декларации прав человека ООН» была набрана на языках с разными графическими основами – арабской, кириллице, еврейской, латинице, греческой и урду. Участникам нужно было взять не меньше двух основ и, сыграв «на разностях или пересечениях графики представленных языков»<sup>8</sup>, придумать графическую интерпретацию текста. Список материалов, которыми пользуются участники, расширяется с каждой новой «игрой». Если в начале это были «традиционные» вещи – бумага, тушь, кисти, фломастеры, то «впоследствии оказались задействованы и малярный валик, и куски пенопласта, и шприц, и камешки», как пишут организаторы конкурса на сайте журнала «КАК».

<sup>6</sup> Так один из каллиграфов учит главную героиню Нагико в фильме Питера Гринуэя «Интимный дневник».

<sup>7</sup> *Герман Цапф* – немецкий художник шрифта и дизайнер книги; работает в «неоклассическом» стиле; создал более 50 шрифтовых гарнитур для линотипного, фото- и цифрового набора. Его «визитной карточкой» является шрифт Optima (1958) – «бессерифная антиква», как ее называет сам Цапф.

<sup>8</sup> *Барабаиш Ю.* Zarf Games. Журнал о типографике Counterform, 2006, № 10, С. 32.

В последний раз бумагу заменили на ткань – белые футболки, и члены жюри сперва провели мастер-класс – рассказали о том, как вырезать трафареты для нанесения рисунка и какой густоты должна быть акриловая краска.

«Игры» проводятся в аудиториях Университета печати, и одна из участниц правильно подметила, что они похожи одновременно на экзамен и обучение в мастерской. Члены жюри выдают задание и параллельно делятся творческим опытом. Приобщение к мастерству происходит не только за счет изучения профессиональных правил, но и как «созерцание» личности, копирование и внешних методов работы, и внутренней авторской позиции художника.

Высшая академическая школа дизайна несколько раз в год проводит в Херсонесе под руководством Евгения Добровинского<sup>9</sup> и Юрия Гулитова «Школы каллиграфии». Семь дней обучения превращаются в непрерывный «театр каллиграфии», в котором участники становятся и «зрителями», и «актерами» одновременно. Все элементы «театра», начиная от совершенно разных по стилю педагогов (изысканного Добровинского и «народного» Гулитова) и заканчивая местом, где совершается обучение (древнем городе Херсонесе Таврическом и галереей «Зеленая пирамида», в ней проводятся выставки, концерты и собираются художники), взаимосвязаны между собой – и каждый из них по-своему

---

<sup>9</sup> Евгений Максович Добровинский (р. 1944 г.) работает в области шрифта, каллиграфии, плаката, книжно-журнального дизайна, занимается станковой графикой. Автор ряда художественных акций и перформансов («Elementary Actions» – совместно с Архитектурной лабораторией Евгения Асса, «Фундаментальная жестикуляция» в Красноярске, «На Стрелке» и Гоголевском бульваре в Москве); член Союза дизайнеров, Союза художников России и Союза дизайнеров Израиля. Учился в Московском Университете печати и в Высшей школе графики и книжного дизайна в Лейпциге. Кроме «Школы каллиграфии» в Херсонесе Е. Добровинский ведет собственную студию свободной каллиграфии «Calligraphia Incognita» и готовит специалистов в области графического дизайна в Университете печати и ВАШГД (Высшая академическая школа графического дизайна). На сайте его студии можно увидеть перечень тем, по которым ведутся занятия в «Calligraphia Incognita». Вот некоторые из них: «Форма пустоты», «Незаконное письмо», «Пространство и время письма», «Обмен надписями как ритуальный акт», «Театр каллиграфии», «Естественность движения и суть вещей», «Воссоздание знакомого», «Между письмом и рисунком». Эти названия максимально точно иллюстрируют как его работы, так и систему обучения в Херсонесе.

комментирует тему каллиграфии. Случайного ничего нет, поскольку весь подтекст заданий идет именно от места, его живого и непосредственного наблюдения. Поэтому все, что появляется в нем – черепки глиняных амфор, рассыпающиеся стены древних храмов, песок, трава, дождь, волны на море, – органично включается в систему обучения каллиграфии.

Удивительна цельность этого образовательного проекта – все от камешка до костюма вписано в «систему» каллиграфии. И обучает именно присутствие внутри нее, подчинение ей. Умение красиво провести линию (чистая техника, навык письма) отходит на второй план, потому что оно невозможно без ощущения мира как письменности. Школа каллиграфии учит прежде всего умению видеть себя внутри текста, внутри бесконечного поля, усеянного знаками. Ролан Барт в своем эссе «Империя знаков» отодвигает границы «театра каллиграфии» еще дальше, к самим материалам для письма: «В писчебумажном магазине, где продают все, что нужно для письма, попадаешь в мир знаков: именно там начинается торговля знаками, еще до того, как они изображены»<sup>10</sup>. И дальше проводит параллель между отношением к процессу письма в разных культурах и собственно результатом – листом с нанесенными на него знаками: «У каждой нации – свои магазины канцелярских товаров. В США считается, что пользователь не должен приравниваться к письму, а нужно создать ему все условия для удобного обучения, усвоения всего, что накопила память.<...> Французский канцелярский магазин, часто расположенный в доме, «построенном в 18...г.», с гербами из черного мрамора с золотыми буквами, остается магазином для счетоводов и бухгалтеров, писарей, торговцев. Здесь – основное произведение – подлинник документа, юридическая каллиграфическая копия, его патроны – вечные переписчики, Бувар и Пекюше <...> Японский магазин придумывает разные формы и качества для двух основных элементов письма, то есть поверхности и инструмента, наносящего линии, но при этом демонстративно игнорирует приспособления для письма ... не знает никаких ластиков или его заменителей»<sup>11</sup>.

На последней международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела» в одном из залов были развешаны огромные листы из Школы каллиграфии в Херсонесе. Не зная истории создания этих каллиграфических «полотен», сперва начинаешь

<sup>10</sup> Барт Р. Империя знаков. Цит. по: Жорж Ж. История письменности и книгопечатания. М.: Астрель, 2005. С. 181.

<sup>11</sup> Там же.

искать в них графические достоинства и недостатки, рассматривать «гарнитуры» на предмет их удобочитаемости и стыковки знаков между собой. Но настоящим объектом искусства в данном случае является «театр каллиграфии», вызвавший их появление. Для «посвященных» листы становятся напоминанием, «входом» в мастерскую каллиграфии, поэтому главным критерием оценки здесь является связь с местом, возможность проследить «путь» от силуэта буквы к реальному впечатлению. Буквы-осколки с отбитыми краями, буквы, чья графема напоминает мелкие, расходящиеся от центра трещинки в камне, буквы, «обкатанные морем», – практически все из представленных алфавитов поддаются расшифровке. Возможно, в будущем они станут основой для самостоятельного проекта – книги, фирменного стиля, плаката, кинотитров и т.д. – и превратятся в элемент печатной или анимационной культуры, «примету» определенного графического языка.

Несмотря на такую яркую и внешне привлекательную форму, обучение каллиграфии предполагает путь самосовершенствования в ходе преодоления монотонного рисования палочек, уголков до тех пор, пока рука не научится автоматически на уровне мышечной памяти чувствовать интервалы, толщины, наклоны и высоту штрихов. Но это – удел любого ремесла.

### **Анимация и текст**

Текст как форма коммуникации предполагает чтение. Но нуждается ли в нем каллиграфия, которая не столько записывает буквами увиденное, сколько пользуется их формами для зарисовки впечатлений? Пластика текста повторяет конкретные вещественные, тактильные, образные «находки», поэтому процесс чтения превращается в разглядывание строчек и соединение, но не букв в слога и слова, а цветовых пятен, черточек, росчерков в «картины» мира. У Евгения Добровинского есть целая серия подобных «зарисовок», он называет их «знаками». Поверх акварельных мазков идет ровная строчка – иллюзия текста. Некоторые буквы можно угадать, но они скорее случайность, чем попытка заставить зрителя «вчитаться» в изображение. Мы читаем настрой послания, манеру изложения: уверенную, отрывистую, или легкую, рифмованную как в стихах. И в чтении (его длительности) повторяется процесс написания знака: глаз следует за линией пера. И печатные знаки мы точно так же складываем во времени, руководствуясь сложившимся в нашем языке правилом чтения слева направо и сверху вниз, или пользуемся «указа-

телями», расставленными дизайнером, – разным кеглем набора, положением слов, их фактурой и читаем одновременно текст и «картинку». Но в любом случае мы движемся вслед дизайнеру, проходим размеченный им путь.

Каллиграфия и типографика<sup>12</sup> – казалось бы, противоположные методы работы с текстом, но при этом типографика так же строится на визуальной интерпретации слова, только пользуется при этом готовыми шрифтами<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Типографику, опираясь на высказывания Роберта Брингхерста, можно определить как искусство аранжировки слов. Каждый графический стиль вырабатывает свои приемы работы с текстом. Условно искусство типографики можно разделить на три приема «аранжировки» текста: классический (опирается на исторически сложившиеся традиции книжного искусства), наборный (функционализм в типографике, «культовыми» книгами в этой области считаются «Типографика» Яна Чихольда, 1927 и «Типографика» Эмиля Рудера, 1968) и хаотический, «интуитивный». «Интуитивная» типографика берет свое начало от введения фотонабора в конце 1960-х, позволявшего резать пленки и накладывать шрифты друг на друга, совмещать их с изображением, создавая многослойные композиции. С появлением компьютерных программ и цифровых шрифтов работа с текстом «упростилась». За основное правило было взято отрицание прошлых «норм» работы с текстом и постоянное экспериментирование, исследование возможностей компьютерных программ. Московский дизайнер Игорь Гурович (студия Остенгруппе) метко окрестил эти опыты «работой на скорость». Удобочитаемость текста в журналах и плакатах воспринималась скорее как недостаток, чем достоинство. В этом моменте «интуитивная типографика» максимально сближается с каллиграфией.

<sup>13</sup> Оглавление в книге Эмиля Рудера «Типографика» в определенных точках совпадает с тематическим планом занятий в Школе свободной каллиграфии Е. Добровинского. Рудер пишет об «оттенках серого», «форме и контрформе», «единстве текста и формы», «спонтанности и случайности», Добровинский рассказывает о «форме пустоты (внутри и снаружи знака)», «стандартах и импровизации», «письме и рисунке». И оба этих метода, несмотря на «художественность» одного и «функциональность» другого, рассматривают букву, строку, массив текста с одних и тех же позиций. Их сходство не случайно. Работы Добровинского связаны с традиционной восточной каллиграфией, а многие из представителей швейцарской школы типографики (например Йозеф Мюллер-Брокман) в 1960-е гг. увлеклись буддизмом и восточной философией. Поэтому в главу о форме и контрформе Рудер вводит китайскую притчу о пустом кувшине (форму кувшина, как и буквы, образует внутренняя пустота). Именно умение работать с пустотой, ровной поверхностью листа, знание того, как превратить ее в часть изображения, позволяет говорить о своеобразном «родстве» настолько далеких друг от друга культур и форм искусства. Типографику, которую предлагает Рудер, можно было бы назвать «печатной каллиграфией».

В свою книгу о типографике швейцарский педагог и дизайнер Эмиль Рудер вводит главу под названием «Кинетика». «Только некоторые буквы алфавита представляют собой некие статические лишённые движения формы – А, Н, М, О, Т<sup>14</sup>. Большинство литер построено на движении, движении слева направо: В, С, D, Е, F, К, L и т.д. Складываясь в слова и строки, даже буквы статической формы вовлекаются в общее движение, сначала слева направо по направлению чтения, затем справа налево к началу строки и сверху вниз в чередовании строк. Типографика всегда связана с процессом чтения, а значит, статической типографики не существует и существовать не может»<sup>15</sup>. И Владимир Фаворский свои рассуждения о шрифте начинает именно с анализа процесса чтения: «Горизонталь составляет основу строки. Функция движения по тексту, в частности по строке, использует свойства горизонтали, ее равномерное движение, и естественно и увлекательно вместе с буквами идет по ней»<sup>16</sup>. После письма, прорисовки букв на листе – чтение можно назвать еще одним «динамическим» свойством текста.

Чтение и письмо, становясь частью анимационного кино- или компьютерного проекта, задают ритм появления букв и слов на экране (если текст несет в первую очередь функциональную нагрузку, а не является «средой», фоном для других изображений). Строка, как правило, держится на экране определенное количество секунд – ровно столько, чтобы успеть быть прочитанной. Когда слово набирается последовательно из готовых букв или пишется «от руки», скорость его появления на экране становится частью сюжета и образа, которым дизайнер наделяет текст. Процесс «письма» может воспроизводиться в реальном времени (что часто применяется в документальных фильмах), замедлять или увеличивать свой темп. Сайты, посвященные Добровинскому и Цапфу, начинаются с их подписей, постепенно появляющихся на экране, – растянутое время позволяет проследить все нюансы росчерка, «пройти» по нему. «Живая» подпись, «живой» автограф в этом случае – свидетельства мастерства, открытый «урок» каллиграфии.

Наиболее известным примером «живой» рукописи может служить заставка передачи «Очевидное – невероятное», первый

---

<sup>14</sup> Возможно, это связано с их устойчивой (треугольная А, вертикальные Н, М, Т) или замкнутой формой (круглая О).

<sup>15</sup> Рудер Э. Типографика // Verlag Niggli AG. 7th edition, 1998. С. 202.

<sup>16</sup> Фаворский В. О графике, как об основе книжного искусства. Искусство книги. Выпуск второй. 1956–1957. М.: Искусство, 1961. С. 65.

выпуск которой состоялся 24 февраля 1973 г. Пушкинские строки, выбранные режиссером программы Борисом Левковичем в качестве эпиграфа, читал за кадром Сергей Капица. Одновременно, в темпе чтения, они появлялись на экране, будто бы написанные от руки самим Пушкиным.

Причина такого любования текстом, его непосредственной записью кроется в отношении к нему как к архивному свидетельству, желании придать подлинность словам, подкрепить чтение изображением.

В фильмах Питера Гринуэя движение от речи к тексту и затем к визуальному образу используется в разных вариантах. Герой фильма «Интимный дневник» – писатель – каждый год пишет на лице своей дочери поздравление с днем рождения: актер говорит и одновременно наносит иероглифы. Дочь взрослеет и ищет себе спутника жизни, обладающего даром искусной каллиграфии. «Используй меня как книгу», говорит она одному из них. В сценах, где на ее тело наносится текст, его смысл остается за кадром (по крайней мере для европейца), эти моменты «озвучены» разговорами на бытовые темы. Текст для «непосвященного» остается узором, метафорой текста, но в случае его «читабельности» он стал бы еще одним звуковым слоем, книгой внутри книги.

Гринуэй, иронизируя, утверждает, что «кино – это всего лишь иллюстрированный текст», и в своем раннем короткометражном фильме «Дорогой телефон» (1976) полностью отказывается от игровых сцен, заменяя повествование рукописным текстом. Шутливый выпад Гринуэя против столетней истории кинематографа – своего рода мистификация, «оправдывающая» постоянное присутствие текста в его фильмах: если кино – текст, то зачем делать «иллюстрации», когда можно дать возможность зрителю прочесть «оригинал». В фильме «Дорогой телефон» собрано с десяток историй о людях, не представлявших себе жизнь без телефонной связи, – у некоторых из них над кроватью висит портрет Александра Белла, а телефонный справочник служит «украшением» дома, у него «обложка из марокканской кожи и металлические застёжки». Фабула в виде сухого пересказа написана от руки, где-то переправлена, отдельные слова подчеркнуты красным, страницы залиты водой, одним словом, Гринуэй сознательно имитирует черновую рукопись сценария. В нескольких сюжетах «экранная» версия текста сильно отличается от той, которую «диктор» читает ровным, бесстрастным голосом. Каждая история заканчивается киносъёмкой красной телефонной будки, при этом камера строго фиксирована в определенной

точке. Пустая будка представлена зрителю в качестве свидетеля и «вместилища» переговоров, документальной съемки «места происшествия».

Просмотр фильма сводится к созерцанию заявки и прослушиванию записи, при этом текст благодаря своей запутанности как смысловой, так и графической, предстает театром абсурда, рукописью и сценарием вообще. Перемещаются на экране только фигуры людей и транспорт, то, что не относится напрямую к конкретным ситуациям. Собственно фильм, если подразумевать под ним фабулу, представляет собой страницы черновика и «фотографии» – вещи заведомо плоские и статичные. Текст, следуя ироничной формулировке Гринуэя, вводится в кадр в своей непосредственной форме, не подражает киноискусству, а противопоставляет себя ему. В этом есть и параллель с немым кино, где межкадровые надписи специально отделялись от «среды» фильма для удобства чтения – они были «голосом» актеров и читались вслух всем залом.

Историк кино Николай Изволов<sup>17</sup> выделяет три типа надписей, характерных для немого кино: заглавные титры, интертитры (межкадровые надписи) и субтитры (текст в кадре). Но все же первой формой кинонадписи были именно субтитры – текст, попадавший в кадр в виде указателей, вывесок, рекламных плакатов и этикеток и раскрывавший сюжетную ткань фильма. Эти надписи не столько «литературный» текст – замена речи актера или слова «от автора», сколько в первую очередь предметы, «играющие» в кадре<sup>18</sup>. Текст же, подсознательно определяемый как литературный (название и интертитры), ассоциировался прежде всего с поверхностью бумаги – чистым листом, на который наносятся знаки. На экране, чтобы не прерывать темноту кинозала и разыграть паузу между кадрами (своеобразный занавес), их давали белой вывороткой на черном фоне. Когда же кино обрело «голос», эти разграничения перемешались и принцип подачи текста стал зависеть от сюжета самого фильма.

Слово на экране эфемерно и подвижно. Но оно также превращалось в типично кинематографическую натуру.

---

<sup>17</sup> Изволов Н. Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005.

<sup>18</sup> В одном из ранних рекламных фильмов Томаса Эдисона «Сигареты Адмирал» 1897 г. надписи появляются в кадре на огромном заднике, на фоне которого сидят «дядя Сэм», священник, индеец и бизнесмен. В нужный момент появляется девушка, раздающая всем сигареты. Она же разворачивает знамя с надписью «мы все курим».



Описывая в журнале «Кино-фот» титры Родченко к Киноправде Дзиги Вертова 1922 г., Алексей Ган восторженно отмечал «киногеничность» слова, его подвижность, активное взаимодействие с глубиной и заэкраным пространством. Мало того – текст титров благодаря характерной стилиевой окраске, манере «склеивал» разрозненные куски документального фильма.

«Работа Дзиги Вертова идет как бы по двум основным направлениям.

Попытки чистого монтажа (в 335 и 6) почти осуществленные в десятой “Кино-Правде”, и попытки объединения разных сюжетов в одно агитационное целое.

Последнее особенно удачно в тринадцатом номере, где даже надписи удалось конструктивисту Родченко подать как сюжет.

Например:

**ЛЕНИН**

Во весь экран.

Экранное слово.

Говорящий кинематограф кинематографическим языком.

Надпись как электрический шнур, как проводник, через который питается экран светящейся действительностью.

И мы все – видим в фокусе, как жили и живут улицы, площади, витрины, плакаты...

И слышим как они –

**ЗОВУТ**

Всех, всех, всех:

**К МИРОВОМУ**

**К пролетарскому**

**ОКТЯБРЮ»<sup>19</sup>.**

Новый этап развития экранной надписи связан с «эрой» телевидения, где появляются новые формы графики: заставки и оформление телепередач, фирменный стиль канала, анонсы телепрограмм, выпуски новостей и погоды – все они по большей части состоят из текстовой информации, ее нужно проговаривать или «писать» на экране. Возможности телевизионной графики в самом начале, в 1950-е гг. были довольно скудными. Для американского канала CBS тогда работали дизайнеры Боб Гилл и Георг Олден. Заставка держалась на экране всего несколько секунд, за которые зритель должен был прочитать название и разобраться в теме. Текст следовало делать контрастным по отно-

---

<sup>19</sup> А.Г. (Алексей Ган) Тринадцатый опыт // «Кино-фот», 1922, № 5. С.6–7.

пению к фону, а изображение – узнаваемым и расположенным по центру, потому что края часто «срезались» при передаче сигнала. Одна из заставок, для сериала «Private secretary», решена предельно просто: на белом фоне идут набранные на печатной машинке строчки – название и «имя» канала – CBS television. «Случайные» ошибки запечатаны буквой X. Появись такая заставка сегодня, буквы, скорее всего, поочередно «выстукивались» бы на экране под звук передвигаемой каретки.

На телеканале «Культура» программные заставки Елены Китаевой принципиально составлены из слов, текстов, шрифтовой графики<sup>20</sup>. Культура ткется из слов. Слова живут там, за экраном, а экран – это маленькое окно в мир текстов. Причем эти слова не статичны – они в постоянном движении, текст и его пространство показаны в постоянном зарождении. Здесь нет раз и навсегда созданной постоянной стабильной и окончательной композиции. Как в движении облаков нет единственно возможной завершенной композиции. Незавершенность экранной композиции – ее свойство. Завершенность в исчерпанности программы или сценария измерения. Эпизод разыгран, начинается следующий.

Вместе с формой текста меняется и восприятие смысла – идея Маклюэна о том, что само средство донесения смысла и есть собственно послание.

В 1918–1919 гг. одна из «амазонок» русского авангарда, Варвара Степанова, активно занималась беспредметной поэзией, соединяя ее с брутальной каллиграфией. Объявляя свое творческое кредо, она написала в каталоге 10-й Государственной выставки в 1919 г.:

«Новое движение беспредметного стиха как звука и буквы связываю с живописным восприятием, которое вливает новое живое зрительное впечатление в звук стиха. Разрывая через живописную графику мертвую монотонность слитых печатных букв, иду к новому виду творчества. С другой стороны, воспроизводя живописной графикой беспредметную поэзию двух книг “Зигра ар” и “Ртны хомле”, я ввожу в живопись графики звук как новое качество, увеличивая этим ее (графики) количественные возможности»<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Подробные принципы работы Е. Китаевой как дизайнера-графика и арт-директора канала рассмотрены Т.В. Литвиной в книге «Телевизионное пространство как объект дизайна»: М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2007. 136 с., илл.

<sup>21</sup> *Агарых В.* (творческий псевдоним В.Ф. Степановой). О выставленных графиках // Каталог X Государственной выставки. М., 1919.

Спустя почти 90 лет на телеканале «Культура» мы видим развитие этой идеи в программе под названием «Мелодия стиха».

Тему объявляет динамическая заставка-тигр. В несколько слоев на экран из заэкранного поля и из глубины надвигается название рубрики, проявляется фон – рукопись поэта – в данном случае Пушкина. Затем на белом фоне появляется актер и начинает читать стихи. По мере чтения на фоне возникают слова, строчки и заполняют экран. Укрупнение – лицо чтеца во весь экран. Мы видим как двигаются губы – произносятся слова. Мы видим его мимику, глаза. Мы слышим текст и мы видим как те же слова выплывают из глубины и строятся в строчки на экране. Слово произносится человеком. Слово слышится как звук. Слово закрепляется текстом. Звук и момент произнесения слова уже в прошлом, а строчки – все еще какое-то время стоят на экране.

### **Динамика шрифтовой композиции**

Предками кино и мультипликации были «научные» игрушки – диски, на которые наносились чуть отличные друг от друга изображения скачущей лошади, танцовщицы, жонглера и т.п. Когда диск быстро крутится, мы не успеваем разглядеть, как фигурки сменяют друг друга, а наблюдаем «одну», сложившуюся из множества остальных, но все равно мы их как бы сравниваем, угадываем доли движения: девочка танцует – поднимает руки вверх, человек поворачивается, оказываясь перед нами в профиль, лицом к лицу и спиной. Если диск остановить и разглядывать как целую картинку, движение все равно останется, но будет совершаться в нашем воображении, – ведь мы видим по какой схеме меняется объект.

Таблицы в книгах по шрифту Эдварда Катича и Альберта Капра «работают» по тому же принципу сравнения знаков друг с другом. Сравнение позволяет увидеть динамику – сгущение или растворение формы на листе, набухание или утоньшение линии, поворот, сглаживание или заострение элементов. Именно наличие «линейки», ряда слегка отличных форм позволяет говорить о ритме и направлении движения<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Было бы забавно показать дукты письма, эволюцию знаков алфавита и переход от прописной буквы к строчной в реальном движении, довести рисунок до анимации – все фазы движения заданы, остается только применить технические средства. Анимационные рисунки могли бы стать частью сайта, посвященного истории шрифта или цифровой версии учебного пособия.

«Буква имеет свой рисунок, – звук, – полет, – дух...»<sup>23</sup>, – писал поэт-футурист Василий Каменский. Слово полет выделено неслучайно. Его употребление связано с эстетикой футуризма, с желанием следовать ей не только в творчестве, но и в настоящей жизни – в своем понимании «амплуа» представителя «аэровека». Освобожденные буквы и слова и парят вне зависимости от земли, смысла, привычного текста.

«Полет» как свобода обращения с текстом появляется в рукописных футуристических изданиях раньше, чем в наборе. Идея черновика («виньетки и помарки творческого ожидания»<sup>24</sup>) позволяла свободно распоряжаться страницей и давала возможность записывать не только текст, но и весь ход авторской мысли, который выражался не через зачеркнутые слова (как в обычном стихосложении), а через цветные пятна, росчерки – своеобразные паузы раздумий. Наборные композиции Ильи Зданевича в драматической поэме на зауми Н. Грановского «Ильезд»<sup>25</sup>, впоследствии выстраивались по тому же принципу «черновика»: складывание «слов», не «заботясь» о размере кегля и гарнитуре шрифта, использование флеронов в качестве материала для составления букв большого размера. Разномасштабный текст размещали строчками, закрепляя буквы в наборной рамке, или создавали свободные, «летающие» композиции, в некоторых случаях оттискивая знаки вручную.

В самом процессе составления композиции из наборных букв уже заложен принцип сборки, последовательного добавления литер: она остается незафиксированной, подвижной. Это ощущение усиливается благодаря тому, что текст (например у Василия Каменского в поэмах «Нагой среди одетых» и «Танго с коровами. Железобетонные поэмы», 1914) состоит из отдельных слов и знаков препинания и напоминает разложенные на столе газетные вырезки – из них можно «складывать» любые комбинации. Слова в поэмах Каменского остаются для читателя словами за счет того, что каждое из них набрано одним шрифтом. У каждого слова – свой кегль и своя гарнитура, и поэтому они воспринимаются каждое в отдельности, как самостоятельные фрагменты одного изображения. В современном букваре часто встречается упражнение, где из определенных слов – глаголов, предлогов, существительных нужно составить предложение так,

---

<sup>23</sup> Цит. по: *Бобринская Е.* Футуризм. М.: Галарт, 1999. С. 174.

<sup>24</sup> Садок Судей. Второй выпуск. СПб., 1913.

<sup>25</sup> Париж, 1923.

чтобы был понятен его смысл и одно слово подчинялось другому своим окончанием. Поэмы Каменского 1914 г. строятся по схожему принципу. Крупно, в центре страницы «Железобетонных поэм» помещены слова: картина, дворец, Щукин. Дальше, в уголках, образованных наборными линейками, как на стенах картинной галереи видим: Пабло Пикас, испанка, острова Маиорки, скрипка, череп, флейта, утром купанье. Следующий «зал» – Моне: Моне нет, тень при мне, чайки, цветы, фрукты, дня вино, плоды. Всего восемь «отделений», из них только три «безымянных», остальные посвящены Сезанну, Матиссу, Гогену (вместе с ним «выставлены» Ван Гог, Писсарро, Дени, Дерен). Типографика здесь указывает, по какой траектории двигаться, и расставляет смысловые акценты: Дворец картин Щукина С.И. – заглавие, отправная точка (самый крупный кегль), следующая «ступенька» – имена художников и последнее – слова-картины, метафорические обозначения сюжетов. Вся страница превращается в план воображаемого музея, а чтение – в обход выставки, движение от одного зала к другому. Поиски перехода от одного слова-понятия к другому, выявление пути, двигаясь по которому можно было бы собрать всю линию сюжета, вариативность и разнообразие путей чтения – из этих усилий, «связей», выстраиваемых внутри себя, складывается «образ движения», созвучный тексту Каменского.

В книге А. Кручёных «Миллиорк»<sup>26</sup> есть такие слова: «свинцовая типография падает и рассыпается». Классическая книга – это прежде всего текст, набор, строчки, аккуратно заполняющие лист. Футуристы, дав «пощечину общественному вкусу», «встрягнули» рамку с набором – буквы, кегли, шрифты перемешались. Но оказалось, что тем явственнее стал чувствоваться материал книги (как в абстрактной живописи – цвет), и слово, буквы перестали быть только проводниками смысла – у них появились другие роли: конструктивного, звукового и изобразительного элемента. Этой строчкой Кручёных можно «озаглавить» многие наборные композиции в книгах Каменского, Зданевича, Лисицкого, Швиттерса.

Эль Лисицкий подобные «рассыпающиеся» композиции называл «взрывным набором»<sup>27</sup> и считал, что именно он вместе с ф-

---

<sup>26</sup> Тифлис, 1919.

<sup>27</sup> *Эль Лисицкий*. Наша книга. <http://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>

томонтажом и типомонтажом будет «знаменовать лицо книги»<sup>28</sup> послевоенной Европы. Взрыв, борьба, удар – эти слова в эпоху «революционного натиска» были не только агитацией, но и стилем жизни, своеобразной модой времени. Агитационная лексика, попадая в книгу, начинает и визуально интерпретировать свое назначение. Владимир Кричевский в своей книге «Обложка. 1917–1937» приводит заголовок брошюры 1930 г. «Разгром Врангеля». Слово «разгром» превращается в красный молоток благодаря последней, вытянутой букве М, который «разбивает» на отдельные букочки «Врангеля». «Содержание картинке легко перенести на классовую борьбу шрифтов»<sup>29</sup>: гротеск разбивает антикву, гражданский шрифт Петра и рукописное Е, похожее на вензель императрицы Екатерины. Динамика, заложенная в самом слове, разрослась до конкретного действия, сюжета, и на обложке мы видим его кульминацию. За мгновение до этого мы «увидели» бы два противопоставленных друг другу слова, а чуть позже – только «победителя».

В супрематизме есть сходное с «взрывным набором» ощущение разлетающихся в пространстве форм. И Лисицкий был первым, кто попробовал перенести супрематический язык в графический дизайн, заменив некоторые прямоугольники словами и буквами. Переход произошел естественно – белое живописное пространство сменилось белым листом бумаги. Текст в супрематической сказке «про 2 квадрата» появляется на страницах как синоним тонких брусков и длинных плашек. Несмотря на то, что он вынесен за пределы иллюстрации, он по-своему копирует ее ритм (расшифровывает происходящее) и неожиданно выводит композицию за пределы квадратной рамки, ограничивающей собственно иллюстрацию (формат книги близок к прямоугольнику – 38x22,5, таким образом, под квадратной рамкой остается «подвал», который Лисицкий и занимает текстом).

В 1921 году Лисицкий уезжает в Берлин, где встречается с Куртом Швиттерсом. «Культовые» книги Лисицкого «Сказ про 2 квадрата» и «Маяковский для голоса» издаются в Берлине в 1922-м. В том же 1922-м появляется и шуточная, «дадаистская» сказка «Огородное пугало», авторами и художниками которой были Курт Швиттерс, Кейт Штейниц и Тео ван Дусбург. Все

---

<sup>28</sup> Эль Лисицкий. Наша книга. <http://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>

<sup>29</sup> Кричевский В. Обложка: графическое лицо эпохи революционно-го натиска. 1917–1937. М.: Самолет, 2002. С. 175.

три книги «проиллюстрированы» с помощью геометрии и типографики, но каждая из них при этом пропагандирует свой «изм» в искусстве: «Сказ про 2 квадрата» – супрематизм, «Маяковский» – скорее всего, конструктивизм и «Пугало» – МЕРЦ-искусство и дадаизм. Книга стихов Маяковского и сказка Швиттерса сходны по задаче и технике исполнения, но в силу идеологического подтекста и напористого, ударного слога Маяковского композиции Лисицкого становятся похожими на плакаты или обложки «одного стихотворения». Они выстроены из материала наборной кассы и чуть утрированы, переиграны по смыслу – как жесты актеров в немом кино. И цвет: Лисицкий пользуется красным и черным, Швиттерс – синим и черным («фирменное» сочетание выпусков МЕРЦ). Сочетание красного и черного более весомо, первично по отношению к тексту, типографике и конструкции книги. Красный – цвет нового искусства и нового быта – является здесь таким же сообщением, культурной цитатой, как и сам текст Маяковского.

Литературную сторону книги каждый из художников также видит по-своему: Лисицкий иллюстрирует с помощью типографики, при этом не внедряясь с экспериментами в сами стихи Маяковского, а Швиттерс записывает текст, историю, опираясь на те же приемы конструирования изображения из материала наборной кассы. Сказка Швиттерса неожиданным образом сочетает в себе элементы футуристической книги и идею «рационального» использования типографики. Швиттерс собирает графическое пространство страницы так, что пропадает граница между собственно текстом (литературой) и картинкой, по которой мы в обычной книге «пересказываем» сюжет. Он добивается единовременности восприятия, как в кино, где мы видим и слышим происходящее в один и тот момент. Мы не успеваем дочитать текст – и тут же зрительно воспринимаем свершившееся. В сказке Швиттерса есть несколько страниц (например четвертая и пятая, с петухом и цыплятами возле пугала), где строчки читаемого текста прерываются большими буквами, уже являющимися частью визуального образа. Глаз движется по ней совершенно естественно: чтение текста переходит в разглядывание, и ввиду того, что и картинка, и слово – из одного материала, мы воспринимаем всю страницу как единую запись, единое информационное поле.

«И ничего не стало!» – так заканчивается история про Пугало Х. Эта фраза очень точно определяет технику иллюстрирования сказки Швиттерса: в начале была наборная касса, из которой выбрали и расставили в определенном порядке нужные эле-

менты, сделали оттиски и ссыпали весь материал обратно – «и ничего не стало». Почти как в кино, где на экране появляются персонажи, переговариваются между собой, составляя пары, враждебные или дружественные друг другу общества и в конце, когда «пленка» заканчивается, остаются только титры. Кино – это прежде всего время: настоящая длительность фильма и время (отрезок жизни, истории), взятое режиссером. Стандартное количество времени растягивается или сжимается по сценарию фильма и способно вместить в себя несколько минут, лет, столетий. Оно складывается из действий, реплик, образов – из всего, что мы видим на экране. Также и в страницах сказки об огородном пугале время оказывается спрятанным между букв, линеек и кусочков орнамента, которые на самом деле «живут» по отдельности, каждый в своей ячейке. Время, затраченное Швиттерсом, ван Дусбургом и Кейт Штейниц на подбор элементов друг к другу («разбор» ящика с литерами), незафиксированность изображения (все сложено вместе как части головоломки) и время, обозначенное действием, сюжетом сказки – все эти элементы «действия» формируют графическое и ритмическое пространство книги.

Несмотря на то, что буквы-изображения вклиниваются в строки, они не являются частями слов (не требуют чтения) и остаются прежде всего иллюстрацией, «техникой рисунка». Буква в них – деталь изображения; она узнается, но при этом считается как визуальный трюк. Их выбор определяется сходством графемы и формы персонажа, а также «азбучным» принципом, когда буква – это первый звук в названии вещи или имени героя (В – bauersmann, Х – пугало Икс, Н – hut, F – frack). И жесты, позы «буквиц» – прежде всего имитация движений настоящих живых существ: они «пляшут» для того, чтобы мы наглядно увидели рассказанное в тексте. Их движения, «прыжки» по листу не несут в себе подсказок, касающихся чтения вслух (например выделения голосом определенных слов) – звуковое письмо не распространяется за пределы основного текста.

Буквы (как и геометрические формы) можно назвать универсальным материалом. Они представляют собой что-то вроде ячеек, блоков, из которых в зависимости от ситуации выстраивается любой сюжет, среда, пространство. Но все же у букв перед геометрией есть одно преимущество – они способны озвучивать композицию в комиксах, плакатах – везде, где есть прямая речь обращения, междометия, возгласы.

В анимационном фильме Beatles «Yellow Submarine» (1968) «принцип комикса» показан в действии: неожиданно для всей



четверки произнесенные прототипом Джона Леннона слова превращаются в объемные разноцветные буквы. «Живая» типографика становится мотивом последней сцены фильма, снятой по песне «All you need is LOVE». Ведущим является слово LOVE – культовое для 1960–1970-х (эпоха хиппи, антивоенные настроения в Америке – «make love, not war»). «Набранное» брусковой антиквой или гротеском, оно превращается в скульптуру, строительный элемент, заградительное сооружение, одним словом – средство защиты от отрицательных героев фильма – «придир» и синей перчатки, сложенной в форме указующего жеста. В итоге стена, собранная из этого слова наподобие рапорта, обрушившись, засыпает перчатку буквами-осколками. По-английски перчатка – glove, и если убрать первую букву, то получится LOVE (эта деталь тоже обыграна в фильме Beatles). Идея указателя (определенности и однозначности выбора) трансформируется в противоположную ей свободу – свободу любви, творчества, жизни.

Слово LOVE (вместе с комиксами, Мэрилин Монро и супом Кэмбэлл) в начале 1960-х вошло в число объектов поп-культуры. В 1963 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке заказал художнику Роберту Индиана рождественскую открытку. На ней Индиана поместил слово LOVE, сложив буквы в логотип: слово, набранное брусковой антиквой, разделено на слоги (они стоят в два «этажа»), буква O повернута к L под углом 45°. Позже, в 1976 г., он в точности повторил его, но уже в объеме, – в качестве городской скульптуры<sup>30</sup>. Объект статичен, но его «оживляет» среда – городское пространство, дети, забирающиеся внутрь букв (каждая буква – примерно от полутора до двух метров в высоту). Таким же точно образом «оживают» и буквы в фильме Beatles: опустившись на землю, слова больше не перемещаются – меняет точку зрения «оператор», следя за движениями героя; мы «обходим» слово по кругу, смотрим на него сверху (и, что неожиданно, соотношение человека и объемной буквы совпадает в фильме и в скульптурах американского художника).

Идея «вылетающих» букв связана не только с имитацией речи, но и звуков, «исполнения» музыкального произведения. Чаще всего для этой цели используется духовой инстру-

---

<sup>30</sup> Всего таких «памятников» почти два десятка, большая их часть установлена в городах США, остальные – в Японии, Испании, Канаде, Сингапуре. Любопытно, что некоторые из них, например в Бильбао (Испания), даны с переводом – английское слово заменено испанским AMOR.

мент – труба, как символ раструба – усиления звука и первых способов проигрывания и записи мелодий. Одновременно в таком сюжете есть что-то и от классической клоунады, когда ожидаемые публикой музыкальные звуки заменяются на предметы: ленты, носовые платки, конфеты, воздушные шары. В одном из номеров советского журнала «Телевидение и радиовещание» (РТ) за 1966 г. рубрика «Музыкальный маяк» проиллюстрирована подобной картинкой: из корнета (рожок) (он нарисован в технике гравюры) вылетают буквы, образующие название рубрики. Буквы – разного размера и начертания: их «вес» может обозначать высоту звука.

В 1960-е художественным редактором РТ был иллюстратор и гравер Михаил Верхоланцев. Стиль оформления журнала напоминает графику польских художников-плакатистов, и в частности Романа Цеслевича: репродукции окрашены в яркие цвета и доведены до предельного контраста, иллюстрации вырезаны по контуру и составлены из разных деталей наподобие коллажа. Шрифты – рельефные, орнаментированные, те, что в эпоху эклектики пользовались наибольшим спросом у книгоиздателей. В Америке и Европе 1960-е связаны с модой на иллюстративную графику, напоминавшую раскрашенную деревянную гравюру с минимальным количеством штрихов. Такой стиль требовал соответствующих надписей, которые, на манер плакатной графики ар-нуво, вводились в композицию на правах рисунка. Как сказал Аркадий Троянker, комментируя свое оформление книги «Путешествие в страну литературных героев» (в ней «чувствуется» и Хенрик Томашевский, и американская студия Пуш-Пин, и «Yellow Submarine» Beatles), всегда «хотелось попробовать сделать так же». «Образцы» для изучения находили в библиотеке ВНИИТЭ – институт в середине 1960-х выписывал довольно много западных изданий по дизайну<sup>31</sup>. Подражание шло как через копирование отдельных приемов, деталей композиции, так и через поиск похожих источников в своей культуре: таким образом русские эклектичные шрифты из словолитни Ревильона в Петербурге вошли в журнальную и книжную графику в качестве прототипа западных орнаментальных и «скульптурных» букв.

«Оживлять» и даже «озвучивать» композицию могут не только сами слова (как запись сказанного), но и ритмические построения из букв, строчек, фрагментов текста – в этом слу-

---

<sup>31</sup> Английский журнал «Design», немецкий «Gebrauchs Graphik», журналы «Польша» и «Америка», чешский журнал «Tvar».

чае они дают представления о характере мелодии, силе и высоте звука. Графический ритм – определенное повторение или наложение знаков друг на друга – способен наглядно «проиграть» музыкальный фрагмент. Этим свойством типографики постоянно пользуется швейцарский дизайнер Никлаус Трокслер при оформлении афиш джазового фестиваля в Виллисоо. Он сделал типографические «этюды» фирменным стилем фестиваля и придерживается его уже около 30 лет, иногда прибегая и к знаковым изображениям: орнаменту и стилизованным фигуркам, но благодаря схематичности и геометрии рисунка они не выбиваются из «шрифтовой» манеры дизайнера. В возрасте 16 лет он попал в ученики к наборщику, и эта первая профессия определила его отношение к шрифту как к материалу, тактильно осязаемому элементу композиции. Трокслер не включает только готовые (ранее – наборные, теперь – цифровые) шрифты и часто рисует буквы от руки. Тем не менее система, по которой он их организует, «набирает» массив текста, сходна с ушедшей в прошлое наборной рамкой типографа и процессом составления букв друг с другом в верстатке – буквы держат строку, «линию» воображаемой виолончели или смычка. По сути, его афиши строятся на том же понятии импровизации, что и джазовая музыка. Шрифтовая тема разыгрывается с помощью разных инструментов (трафарета, кисти, коллажа, набора) и от этого приобретает в каждом случае новое звучание. Но все же основным способом создания иллюзии прослушивания музыки является ритм знаков. На одной из афиш каждая буква написана от руки тремя цветами, лежащими со сдвигом друг поверх друга. Возникает ощущение постепенного подхватывания мелодии, исполнения одной темы разными инструментами, и каждый из них вступает в свой момент времени. В другом варианте Трокслер пользуется гарнитурой Bodoni, выдерживая горизонталь строк, но позволяя буквам и цифрам «ложиться» на них под углом  $90^{\circ}$ , – прерывистая строчка вновь имитирует джазовый ритм. У Трокслера любая деталь символична: буквы окрашены в три цвета (черный, красный, зеленый), и значит, речь в афише идет о музыкальном трио; дизайнер дает еще одну подсказку к «прослушиванию» мелодии.

Из всех статичных форм графики именно книга наиболее близка к кино и анимации благодаря постраничному (покадровому) повествованию. Страница и кадр говорят об этапе движения, определенном моменте времени – книгу тоже просматривают, перелистывают, нанизывают последовательно детали сюжета.

Кроме этого, кино сходно с книгой в форме своего возникновения: некоторые «научные» игрушки XIX в., способные показывать объект в движении, были сделаны по принципу книжки или альбомчика с картинками. Описание одного экземпляра сохранилось в воспоминаниях А.С. Вознесенского, сценариста русского кино: «Это была крохотная книжечка, которую Лев Николаевич (Толстой) придерживал левой рукой за корешок, большим же пальцем правой руки он заставлял быстро переворачиваться все странички ее, и от этого балерина, изображенная на страничках, медленно поднимала и потом опускала ногу»<sup>32</sup>.

Ранее упомянутая сказка Швиттерса «Пугало» – повествование, разбитое на девять сцен, которые несложно соединить между собой в единую сюжетную линию. Каждую сцену можно представить в виде стоп-кадра и достроить между ними «в уме» необходимые фазы движения. Она легко «поддается» анимации за счет плоскостной, локальной по цвету графике – буквы «разбросаны» по белому полю и могут быть собраны в любые композиции, подводящие к следующей сцене. В конструкции героев и строк нет ничего фиксированного, они свободно «разбираются» на составные элементы. Структура этой книги такова, что даже в печатном виде ее подсознательно воспринимаешь как «кино», и как бы такое «кино» могло выглядеть на самом деле, можно представить по рекламному видеоролику для бельгийской интернет-газеты «Nieuwsblad.be» дизайнеров Стефани Лелон и Оливье Маркези из французской студии «Дюбаль». Его действующие лица – смешные человечки и вещи, сложенные из разных по начертанию и размеру букв. Видеоролик разбит на три сцены<sup>33</sup>: джазовый фестиваль в Варегеме, рост рыболовства в Остенде и гонки на воздушных шарах в Экло. В конце сценки персонажи рассыпаются на отдельные литеры, из которых возникают слова рекламного объявления. В качестве звукового сопровождения выбран джаз, и его отрывистый ритм (можно вновь вспомнить шрифтовые афиши Трокслера), где каждый звук и инструмент существуют по отдельности, пересекаясь, наслаиваясь друг на

---

<sup>32</sup> Цит. по: Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: изд-во «Александра», 1994. С. 39.

<sup>33</sup> Принцип работы интернет-газеты сводится к тому, что набрав после адреса название любого города Бельгии, пользователь может получить информацию о последних новостях и общественных мероприятиях в этой точке страны. Поэтому три сценки видеоролика «рекламируют» три конкретных города: Варегем, Остенде и Экло.

друга, но не смешиваясь в единую мелодию, точно «иллюстрирует» сборную природу героев.

Когда разглядываешь эту запись в замедленном режиме, возникает ощущение пролистывания книги, похожей на сказку Швиттерса, а моменты «сбора» рекламных строк из отдельных букв, их полет в ритме свинга заставляют вспомнить «Слова на свободе» Маринетти и будетлянскую поэзию Кручёных и Хлебникова. В замедлении действия, в покадровом просмотре таится бездна готовых плакатов, афиш, книжных страниц. Их просмотр займет гораздо больше времени, чем 30 секунд видеоролика. Он держится на сценарии, превращении, переходе одной темы в другую – на том же, что и книга.

Иллюстративная книга, книга-альбом и журнал развивались в XX в. параллельно кинематографу и фотографии, заимствуя друг у друга принципы монтажа, кадрирования, соотношения крупных планов и панорамных съемок, – принципы создания сценарного повествования. И опыты по анимации текста, опираясь на «кинематографическую» культуру печатного издания, можно назвать естественным продолжением истории книги.

Заложенные внутри шрифта и самой письменности принципы движения – написание буквы, появление букв в строгой очередности, подтягивание строчек друг к другу, «россыпь» наборной кассы, чтение и движение глаза по строке – сегодня нашли свое прямое отражение в телевизионной и компьютерной графике, кинотитрах и видеоинсталляциях.

Анализ динамики шрифтовой графики показывает, что пространство и время определяют новое поле взаимодействия слова и изображения. Оживление текста, возможность присутствовать при рождении визуальной формы, в которую выливается текст, смысл, образы – создает совершенно новую ситуацию для проектирования и восприятия информации. Из статичной и неизменной она становится гибкой, подвижной, растущей, меняющейся на глазах зрителя, а нередко и при его участии.

*Е. Петрушанская*

### **О «ТЕЛЕтелесных» ориентирах среди музыкальных ценностей телевидения**

«Телетелом» назовем отечественную зрительскую массу, почти телепатически погруженную в просмотр телевизионных программ и зависимую от содержащихся в таковых культурных приоритетах. Причины того, что в нашем эссеистическом определении с теле- (телевизионное) сопрягается слово тело (а, например, не восприятие, сознание, масса), излагаются далее. Культурные ориентиры в ходе исторического процесса неизбежно подвергаются переоценке, модификациям. Каковы российские тенденции в формировании нынешней картины музыкальных ценностей, которую отражает телеэкран, во всех отношениях полихромный? Отображение это верно ли, бледно или ярко, точно – или со смещенной «оптикой»? Как сказываются новые повороты в жизни культуры? Ведь «цена ценности» определяется в сравнении с другой «валютой», иной во времени и в пространстве. Эти вопросы, достойные более углубленного анализа, нежели в нашем экскурсе, жизненно важны.

### **О ценностях культуры на «прежнем ТВ»**

Культурные ценности включают в себя ценности материальной и духовной культуры, в том числе художественно-эстетические, связанные с идеалами красоты, возвышенными смыслами, категориями. А ценности материальной культуры неразрывны

с бытием человека: его благосостоянием, собственностью, трудовой деятельностью, жилищем, едой, одеждой, здоровьем, досугом. Хорошо, что ныне все они, в отличие от прошлого, представлены на телеэкранах, – но многое зависит от пропорций, целей, ракурсов такой презентации.

Издревле категория «культурной ценности» в ее духовном или материальном выражении неразрывна с понятием, не способным к научному определению, но важным – «счастье». Счастье наслаждения и обладания ценностью – цель, вершина, определяющий принцип разных систем иерархий. Культ ценностей потому относителен и соотнесен с категориями благоденствия в различных культурах, нациях, климатических зонах, конкретных условиях проживания, социальной средой.

При помещении в пространство телеэфира «культурной ценности» (или следа ее в виде информации о ней) речь не идет о реальном обладании – приобретении книги, полотна, рисунка, пластинки, компакт-диска, авторской одежды (хотя передачу можно записать на домашнее видео, перевести «в цифру»). Ценность явления не напрямую определяется и рейтингом; он лишь яснее демонстрирует (при некоррупцированном подходе к данным) популярность явления, эффективность телепередачи.

Но что воистину открывает «настоящую» важность для телеаудитории конкретной передачи, информации (конечно, варибельную для разных категорий публики)? Только весьма приближенно (квазиаприорно) можно обсуждать потребление предлагаемого вещания зрителем (продукта), где задействованы определенные знаки его «культурной весомости». Каждая эпоха имеет такие опознавательные сигналы. У экранного языка они свои. К ним относятся следующие: помещение (либо не-помещение) в прайм-тайм; интенсивность и цена рекламы; длительность передачи (пространство эфирного времени); участие весомых общественно значимых персонажей...

Для интуиции телезрителя весомы новизна и яркость информации, значительность отражаемого явления, качества телевизионной «подачи» (достоинства сценария, режиссуры, операторской, звукооператорской и редакторской работы и пр.).

При формировании все более весомого «пространства зрелищ», каковым является телевидение, количество факторов возрастает и в силу неизбежного введения опосредующих этапов, куда включается явная и скрытая цензура: идеологическая, политическая, экономическая; интересы и вкусы отдельных групп, пришедших к власти, и «властные структуры» медиа. Это усложняет картину ценностных иерархий на телеэкране.

Однако основные тенденции этого явления все же внятно читаются на пути развития телевидения. Вот несколько штрихов общей картины: бытие музыки на телеэкране.

Со времен оттепели, особенно после нее, при свойственных телевидению процедурах общения с аудиторией, в период малоканального и еще не массового распространения ТВ, его репертуарная политика более определялась вкусами и интересами руководителей вещания (нередко потакавших приватным пристрастиям власть имущих). Этим обусловлены большая роль формальных часов классики, псевдофольклорных звучаний на телеэкранах периода хрущевской оттепели, разлив пения и танцев «цыганских коллективов» на ТВ брежневских времен. Однако наряду с таким объемным потоком нередко проникали в программы вещания ярко авторские программы в области телеадаптации «музыки для углубленного слушания» и для развлечения. Допускались отдельные разведовательные, экспериментальные работы, они считались ценностным багажом отечественного эфира – пусть ставились в неудобное время и чаще невысоко оценивались «массовым зрителем», который писал протестующие письма о непонятном, «ненужном народу».

Чем более широкие массы охватывались телевещанием, тем более «сглаженными», универсальными становились репертуар и способы представления информации, в том числе сведений о различных сферах культуры. При советской власти царили приоритеты идеологической основательности и необходимой идеи: это доставка «искусства в массы». Потому и присутствие предлагаемых «культурных ценностей» в телеэфире было более, нежели впоследствии, пространно, протяженно.

По нашим замерам, до конца 1970-х гг. на ЦТ музыкальные программы занимали от 8 до 6% общего времени эфира. Цифра невероятно высокая – особенно учитывая, что в эту категорию входила в основном академическая музыка (трансляции, передачи), звучания «народных коллективов». Эстрадно-развлекательные передачи были достаточно редки.

Учтем, что в указанный период то, что обозначим как общепринятые «культурные ценности», на прежнем отечественном (и не только) телеэкране проходило в режиме прямой трансляции (в технологическом понимании термина). Подразумеваем неадаптированную передачу произведения искусства в условия телевидения: демонстрацию кинофильма, симультанную трансляцию концерта из филармонического зала, спектакля из театра



(или съемку сценического, концертного действия, не адаптированного для телепоказа).

Исполнители художественных актов не получали дополнительной денежной компенсации за трансляцию, и также авторские права отсутствовали. Такая «прямая эксплуатация» для телецентров была выгодна и удобна: занятое не требующими больших затрат пространствами «культурных ценностей», текло себе эфирное время, на деле *обесценивая* акты и факты культуры.

Хотя подобные формы на телеэкране естественны, по воздействию таковое «присутствие» академической музыки оказывалось *мнимым*. Неадаптированные к новому способу существования, массивы звучаний «по трансляции» казались формальным заполнением времени: по манере представления материала, по отсутствию контакта с зрителем-слушателем.

Вследствие сказанного, наполнение эфира обильной продукцией иных видов искусства, казалось, должно утвердить значимость, весомость художественных явлений, не создало у широкой аудитории телевидения устойчивой системы истинных музыкальных ценностей. Подобно многим «мнимостям» отечественной реальности, часы звучаний игнорировались, а последующие вкусы и пристрастия истаивающей публики концертных залов не отобразили – точнее, отобразили истаивающим количеством любителей классики! – деятельность организаторов музыкального телевидения. Значительный массив транслируемых текстов не базировался на рейтинге, интересах верхов. Однако создавалась иллюзия широкого распространения классического искусства благодаря отечественному ТВ.

Это должно было обозначать слияние широкой телеаудитории с достижениями культуры, радость прямого доступа и бесплатного получения культурных ценностей. На ТВ до перестройки царил миф «культурного развития масс», возникший после революции, развитый в советское время на радио, потом на телевидении.

При незамысловатом «вале» и «копировании» произведений различных искусств естественны дефекты перевода в переносе артефакта в условия, не свойственные его существованию. На этом пути обильного, но по сути формального присутствия на телеэкране, немало ценностей утрачивали истинную весомость в сознании зрителей. Трансляция собственно «текста культуры» без опосредующих усилий задержалась, по нашим наблюдениям, на российском ТВ более чем на каком-либо ином, наглядно

воплощая свойственный отечеству после 1917 года лозунг о равенстве возможностей. Но псевдодемократизм распределения благ (в том числе культурных ценностей) – один из советских мифов о понятности и доступности искусства для масс, якобы жаждущих его, ранее притесняемых в этом желании.

С конца 1960-х гг. в СССР, со значительным опозданием по сравнению с мировыми тенденциями в развитии телевидения, на тогда «голубых экранах» (цветное изображение в отечестве распространилось позже) важным направлением стало то, что в нашей работе мы назвали эстетической адаптацией<sup>1</sup>. При эстетической адаптации текст артефакта (театрального, концертного события) с помощью выразительных средств видеопредставления в доступных тогда пределах «приспосабливался» для условий показа и специфики телевосприятия. Но вскоре практикам и теоретикам стало ясно, что при имеющихся весьма ограниченных технических возможностях – и особенностях восприятия широкой телеаудиторией – культурные ценности «выцветают», игнорируются подавляющим большинством зрителей.

Трансляций стало много меньше и потому, что «живое телевидение» перестало существовать во времена более строгого цензурирования. Надолго ушло драгоценное наблюдение над сиюминутно свершаемым. Музыкальных «телеполотен» заметно поубавилось, что закономерно – хотя в сетке вещания все равно присутствовали полные тексты драматических и музыкальных спектаклей, уже предпочтительнее в форме телеспектаклей, телефильмов. И присутствие на телеэкране действительного акта музицирования, реального концертного исполнения, прямой передачи из зала все чаще заменялось на несравненно более редкие демонстрации музыкальных кино- и видеофильмов.

Методика представления произведения искусства в таких видеофильмах очень затратна. Производство «телеадаптаций» кропотливо, требует дополнительных средств, расширенного технического обеспечения, детальной проработки в работе операторов и в монтаже. К тому же при такой затратной технологии почти неизбежной оказалась съемка процесса исполнения play back, «под фонограмму» – что, казалось бы, дает лишь внешнюю имитацию естественного симультанного исполнения, понижая ценность видеофильма как исторического и художественного документа. Однако за эту работу с энтузиазмом принялись музы-

---

<sup>1</sup> См: *Авербах Е.М.* Эстетическая адаптация концертных жанров на телевидении. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 1985.

кальные режиссеры, жаждущие изысканных задач операторы телевидения. Постепенно и музыканты оценили важную роль крупноплановой демонстрации дирижерской и исполнительской деятельности и появившиеся при этом возможности «визуализации» музыкальной образности, драматургии, инструментовки (и в наблюдениях над западными работами такого типа, как фильмами с исполнениями под управлением Караяна, хотя и сделанными «под фонограмму»).

О тогдашних (1970 – первой половины 1980-х гг.) немалых достижениях и неудачах, о типологических проблемах такой *презентации явлений искусства* доводилось писать, в частности, в работе «Музыка на телевидении»<sup>2</sup>. Достаточно изысканные по выразительным средствам (примененным подчас с грубоватой прямолинейностью) отечественные видеофильмы, как цикл «Симфонии Бетховена», мало рассказывали о музыке. Но исполняемые опусы «показывали» целиком, в стремлении к изобразительной экспрессии и символизму в сменах ракурсов, монтаже, цветовой «раскраске». Слово, в том числе слово популяризатора культуры, в то время было предельно девальвировано. По замыслу организаторов показа, стремление «разъяснить» звучания визуальными средствами должно было открыть зрителям истинные ценности культуры и бытия.

Как известно, в период перестройки в телевидении на первый план смогли выйти прежде игнорируемые или «отодвигаемые» явления культуры – и те, где смелее открывались ранее закрытые, запрещенные темы. Так, пошли косяком передачи о А. Шнитке, М. Ростроповиче и подобных фигурах, прежде считавшихся на телеэкране «нон грата». Появились, разрастаясь, «разоблачения», «откровения», девальвация привычных кумиров. Эти ракурсы и передачи оказывались занимательными, хотя подчас, в условиях массового посылы информации, и некорректными.

Происходил уже не постепенный, что естественно для исторического процесса, а кардинальный пересмотр ценностей. На этом пути активизировались экспериментальные проекты. Возникли концерты, информационные передачи о направлениях, прежде альтернативных майнстриму. Впервые появилась на экранах «авторская песня», агрессивные и неконформистские направления отечественного рока, джазовое богатство – жанры, ранее невообразимые в официальном пространстве телевидения.

---

<sup>2</sup> *Авербах Е.* Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984.

Казалось бы, расширилось пространство отраженных в телевещании реальных явлений. Казалось, прекрасно и то, что по-прежнему даром предлагались телезрителю редкие художественные «деликатесы». И казалось, ничто не предвещало грядущего «обвала» валютного курса традиционной культуры.

Однако он наступил. В конкурентной борьбе за выживание возникла – нарастая ныне – неостребованность многих пластов культуры – и в основном таких, которые не имеют в текущий момент большого материального эквивалента.

### **О ситуации на современном ТВ**

Пока царил дефицит (соответственно высокому спросу) записей «классической» и «современной» музыки, телепередачи о ней ценились много выше! Когда технологическая революция в сфере качественного копирования звука привела к производству и распространению компакт-дисков, аудио и видеокассет (и впоследствии DVD), а фирмы звукозаписи во всем мире достаточно быстро и чрезвычайно активно наполнили рынок почти всеми звукозаписями созданных за века истории музыки сочинений, – началась другая эра музыки на ТВ.

«Нишу» патетических и масштабных звуковых полотен традиционного направления словно бы заняли на телеэкране кирпичики видеоклипов. Однако даже и те были оттеснены, будучи для восприятия слишком сложными, нередко поисковыми языковыми образованиями (впоследствии они образовали гигантское пространство, влившись в каналы МТВ).

Итак, на основных телевизионных каналах воцарилось псевдодемократическое отношение к культуре как необходимо должной быть «понятной народу», а не «понятой народом» – и к тому же вызываемой по требованию, как дама для обслуживания клиента. Оплачиваемые самими исполнителями «эстрадные номера» притягивали соответствующую коммерческую рекламу, сбивались в разномастные концертные блоки, имитировали культурные события, постепенно утвердив простодушно-ленивую массовую телепублику в величии собственного значения. Тупоразвлекательность и псевдоюморизм залили телеэфир, практически, по времени присутствия в оном, почти вытеснив иные «культурные ценности». Периферийным каналам тоже надо было зарабатывать, потому повсюду многие «передачи об искусстве» практически имели заказчиков-«спонсоров», фактически были замаскированной или прямой рекламой.

Да, телевидение становилось все более многоканальным, но достойного места для «культурных ценностей» не удавалось найти долго. Производственные затраты на них дороги, а ценятся развращенной публикой они невысоко. Потому и великолепный канал «Культура», как и соловей радиовещания «Орфей» хороши ныне для многих желающих лишь на бумаге, по анонсам передач, но вне столиц и подчас в самой Москве интенсивность, качество их «сигнала» низки, несравнимы с основными каналами.

Кроме того, интерес и жажда информации о культурном «золотом запасе» подогревается азартом приобретательства. И тут желанны передачи об искомом жанре, сфере культуры.

Так, передачи о живописи активно присутствуют на ТВ еще и потому, что помогают просвещению практичного зрителя: обладание рукотворными полотнами престижно, выгодно, входит в понятие «хороший тон» для частных лиц, для банков, офисов. Архитектура и дизайн, пусть к ним присоединяются их история и теория, пригождаются в новом мощном потоке интереса к строительству и обустройству приобретенных территорий – от скромных «фазенд» до мегаполисов. История, этика и эстетика костюма нужны в обществе, где царит, с одной стороны, «кажимость», а с другой – униформа. Телеприсутствие на театральных премьерах, шоу эстрадных звезд представляют возможности демонстрации уровня внешнего благосостояния и декларации своего присутствия на престижных событиях, – чем дарят иллюзии интенсивного бытия.

Не обольщайтесь и в том, что отдельные филармонические концерты еще привлекают внимание: причины интереса названы выше. А по отношению к каждодневному пульсу «академической культуры» (без которого нет жизни музыки) усилилось равнодушие, – в некоторой степени, нужно быть честными, оправданное. Ибо дефицит в области распространения звуковых ценностей в целом исчез, и еще не возник новый подход к концепциям как стойкое явление (наряду с отдельными удачами) – в программах концертных залов и на телеэкране. Даже предлагаемые даром аудитории, телепередачи о музыке – если это, например, не «Две звезды» с А. Пугачевой и М. Галкиным – в ранжире долгосрочных культурных валют и даром не нужны.

Если одно из значений понятия «ценность» («общепринятая норма, сформированная в определенной культуре, задающая образцы и стандарты поведения»), то одна из существенных задач телевидения – расширение каталога ценностей, а с тем и стандартов, дабы способствовать духу терпимости и восприятия

«инога» в расширившемся мире. С другой же стороны, «незыблемые ценности» культуры помогают держать в узде стихийное начало в человеке, и с ними связаны не только эстетические, но и этические идеалы – недаром, по недавним исследованиям, от неандертальца современного человека отделяет только способность к художественному творчеству.

Мир телевидения как пространство для массового восприятия вполне сравним с гигантскими зрелищными мероприятиями прошлого: длительными праздниками и побоищами на аренах Древнего мира, ритуальными процессиями, религиозными бдениями и – музыкальным театром в пору высокого расцвета. Задумаемся, что ныне заняло место повсеместно популярного зрелища оперы. В нем сосредоточивались самые актуальные социально-политические намеки, новации, откровения, технологические изобретения, воплощаемые в занимательной форме сценических аттракционов, а мастерство исполнителей, соревнования певцов-виртуозов удовлетворяли спортивный интерес, азарт публики.

Наше предположение таково. По распространенности и популярности для России таковы, скорее всего, всевозможные телешоу с участием эстрадных звезд и комиков. В них предстают в формах развлекательной культуры те ценности, которые безусловно нравятся массовому телезрителю. Обсуждать их уровень неинтересно – поучительнее наблюдать тот восторг, истинную радость, слезы смеха и счастья, которые вызывают у «внутреннего зрителя», аудитории залов телетрансляций пошлейшие шутки и штампованные эксгибиции под фонограмму.

Не удержимся от частных наблюдений, ранящих нашу душу.

Среди ток-шоу есть хорошо задуманные, обаятельные и, казалось бы, способные заинтересовать, в увлекательной форме ненавязчиво поднимать вкусовые планки телезрителя. Но вот в программе «Модный приговор» ведущий – прелестно одетый, высокопрофессиональный законодатель моды – из всего богатства эпитетов по отношению к преображающимся благодаря новой экипировке женщинам использует в основном три прилагательных: «роскошная», «отпадная», «классная». И редактор программы не только не подсказывает ему какие-то иные слова, но даже не вырезает из текста вопиющую фразу ведущего: «Как говорят в народе, я снова девочкою стала».

А вот главный духовный пастырь православных, Патриарх Алексий, в годовщину начала Великой Отечественной войны

пошел «навстречу народу», завершив свою речь (переданную без корректив на телеэкране!) так: «Горечь этого события смягчена нашей радостью по поводу выигрыша в футбольном матче». Неужели два эти события – день начала российской трагедии и случайную победу спортсменов – надо сопрягать столь тесно? Не говорит ли это о популизме, подвергающем сомнению истинные моральные ценности? Неужели футбол, силу телесную, тянут на роль национальной идеи? Похоже, судя по воистине бесчинству общей эйфории по поводу далеко не определившегося первенства отечественной команды, что ценности футбола становятся «нашим всем». Ничто иное не вызывало такого дружного хора в прессе, такого восторга опьяненных мнимым превосходством масс.

Тут стоит подумать о том, как и почему круг проблем, связанных с телом, телесностью, решительно вытесняет на телеэкране программы, связанные с делом и с созиданием духовного богатства.

### О телетелесных ориентирах

Случилось так, что даже редкие передачи о культуре незаметно разворачиваются в сторону обслуживания обывателя, наполняясь сплетнями, пересудами о личной жизни деятелей искусства. Возразим: бесполезно сетовать на объективный процесс, когда все более, оправдывая выражение М. Маклюэна, «в информационную эпоху средой становится сама информация». Потому и в сетке вещания «культурные ценности» уступают место упоминанию о себе только как повод перейти в плоскость обсуждения тайных перипетий, бытовых подробностей жизни кумиров. Вследствие этого информация о культуре ускользает от прежних ракурсов к иным «духовным ориентирам»: истинными центрами интереса, культурными «достижениями» большинству кажутся «курьезы». Сплетни. Тайные грехи и беды артистов. Легенды и мифы о мире культуры и его героях. Кухня того, что ныне нашло свое терминологическое обозначение как легендирование – направленное создание имиджа, когда внешний облик, внешнее поведение детально режиссируются, выстраивая совершенно несхожую с истинным наполнением видимость общественного человека. Но в передачах «о жизни звезд» глубины и тайны легендирования сокрыты, все скользит по накатанной поверхности гламура. Смотреть передачи занимательно, они не требуют усилий внимания и интеллекта, производя ощущение рафинированных бесед. Они рождают и наращивают *возбуждение внешнего*

любопытства, а не любознательности к артисту как посреднику оживления художественного текста. В программе, считающейся сосредоточенной на вопросах культуры, отсутствует главное – интерес к предмету искусства, к основам духовности.

Нетрудно просто «ошелмивать» такие преобладающие на ТВ явления, как создания на «потребу» низкосортной аудитории, где «культурные ценности» становятся *поводом* для воистину бескультурного обсуждения низменных аспектов существования художников, знаменитых «публичных персонажей» современной художественной сферы, для «копания в грязном белье». Но почему и во всем мире на поток поставлены телепередачи и каналы о закулисной жизни «звезд» истинной и мнимой величины? Почему такая «культурная информация» в реальном исчислении стоит дороже всего?

Так поощряется и усиливается интерес толпы к «ценностям» жизни кумиров. Но то интерес не к творчеству, не к жизни духовно-интимной, истории и загадкам созидания, а любопытство к тайнам собственно телесного существования «духовной элиты».

Телесная жизнь деятелей культуры и самой культуры стала более высокой ценностью, нежели духовная. *Кажимость (оболочка, тегимен) в такой презентации, восприятии доминирует над сущностью прекрасного.*

Представляется, ныне уже не вполне точно определение, которое в свое время дал Р. Барт: он назвал телевидение огромной «эхо-камерой», включающей в себя безграничное количество текстов прошлого и настоящего<sup>3</sup>. Последние, в их повествовательности и целостности, напротив, теперь на ТВ практически исключены. О них оповещают, их «обозначают», подчас обсуждают, об их юбилеях информируют, на них ссылаются, они становятся доводами в политических, историческо-социальных дискуссиях, но место им в иных мирах.

Ибо презентативная функция явлений культуры на ТВ ушла в прошлое, а информационная – резко выросла. По логике развития технических средств массовой коммуникации, перераспределен материал распространения. «Тексты культуры» в полном виде ныне хранятся в основном на электронных носителях, в «кладовых» интернета, и воспроизводятся в эфире лишь на редчайших, по сравнению с массивом теле вещания, специализированных каналах для любителей искусств.

<sup>3</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1986. С. 97.



Помимо того, нередко существование ценностей культуры в пространстве телевидения иллюзорно, извращено, ложно.

### **А какова ситуация вне отечества?**

В мировой практике большинство каналов о культуре уже входит в платный пакет многоканального цифрового телевидения. Экономическая цензура послеперестроечной России представила ситуацию в острой и вдобавок хронической форме, а в Европе уже давно естественно шел процесс, когда в программах телевидения было немного и постепенно все уменьшалось число симультанных трансляций. Дольше других оставались некоторые «реликты», как знаки присутствия традиционных ценностей. К таковым причислим до 2006–2007 гг. проходящие по телеэкранам Италии трансляции концертов из театра Ла Скала и редкие показы оперных спектаклей. Не надо иллюзий: раритеты, не чаще раза в неделю с октября по май, помещались в сетке вещания в самые малопосещаемые часы: в воскресенье рано утром и в будние дни поздно вечером. Но ныне даже они отсутствуют на бесплатных каналах общественного ТВ Италии.

«Зато» место самым разнообразным цветам и букетам культуры находится на вышеназванных платных каналах. Стоимость возможности смотреть это – чуть более тысячи рублей в месяц. Взяв примером подобную практику в Италии, отметим, что, как всегда в бизнесе, купить можно лишь «пакет», где к интересующим, искомым, истинным для вас ценностям неизбежно присоединяется «довесок» каналов, как в советские времена к вожделенной книге. Только теперь таким «довеском» к ценимому большинством – каналам, отданным спорту, комедиям, тройке-пятерке каналов о моде, ряду – о географии, истории, научных открытиях – присоединятся и те, где в обращении к музыке не доминирует эстрадно-развлекательная продукция.

Не только на современном отечественном телеэкране другие, традиционные явления культуры отсутствуют в категории массово «высокоценимых». Хотя они ярко представлены в CD, видео, DVD-продукции, в интернете, их покупка стоит недорого (от 6 евро, а то и «скачать» бесплатно!), среди многообразия жанров, направлений культуры они уже не первостепенны.

Этот факт доказывает и демонстрирует иерархия музыкальных интересов современной аудитории, отражаемая в практике современного западного ТВ. Говорящей является, например,

рубрикация музыкальных направлений на итальянском цифровом высококачественном многоканальном пространстве SKY. Она внятно отображает жанры, достойные в нынешней иерархии специальных каналов наравне с традиционными ценностями. Назовем эти каналы – направления музыкальных интересов.

В пространстве видеоканалов SKY можно увидеть разножанровую музыкальную продукцию: это MTV Hits, MTV Gold, MTV Brand New, MTV Puls, Vh1, DeeJay TV, Matchmusic, MusicBox (Interactive TV), Rock TV, Classica.

Поучительно перечислить еще 25 аудиоканалов musica non stop в порядке помещения в эфире; жирным шрифтом выделим рубрики, появившиеся после 2007 г.: DeeJay'50 songs, Yesterday'90, Yesterday'80, Capital'70, Vintage'60, Rock classic, Rock Shock, Soulsista, HitItalia, ItalianVintage, **Live Time**, Heart n'Songs, B-Side, Onda Latina (latinoamericana), Out of Mind, New Rock, Jazz&Fusion, Jazz Gold, Soul Train, **Extrabeat** (мозаичное собрание без группировки по «стилю», направлению, т.е. того, что кажется «прекрасным»: к примеру, соседство лирической ансамблевой песни на португальском языке, инструментальной пьесы – синтеза легкого авангардизма, оstinатного ритма с вкраплениями лирического рэпа-речитатива; песни – соединения европейской аранжировки с азиатским интонированием и мелодикой), **latinos salsa**, sinfonia, opera, **Stardust** (звездная пыль; вперемежку звездные номера), **Baby mix**, **Disc joker**.

Спрос рождает предложение, и эти каналы являются своего рода зеркалом богатства музыкальных направлений, наиболее востребуемых итальянским слушателем, своего рода телетелом телевидения. Данная рубрикация ярко, без «обиняков», без тщательных статистических исследований демонстрирует существующую систему ценностей телетела, на которую гибко, чутко, как должно, реагирует средство массовой коммуникации.

Заметна и следующая тенденция. Если в 2007 г. сочинения разных академических жанров занимали отдельные лакуны, то ныне они объединены в один канал, названный «симфония». А каналы разных современных внеакадемических стилевых направлений – *каждый* из вышеперечисленных – существуют в эфире на равных с «симфонией», т.е. каждому отдано столько же времени и пространства, сколько всему массиву классики.

Репертуар же канала Classica все более насыщен джазом, ибо особый, посвященный джазу канал недавно закрыт. Нет ныне в пакете недавно популярных каналов «Танго»; их сменило «ла-

тинос» с преобладанием «сальсы». Вторглась реклама, ранее в «Classica» принципиально отсутствовавшая. Разве все это не показывает направление изменений ориентиров?

Целесообразно поведать о разнице отношения к ценностям на нашей «Культуре» и итальянском «Cult». Подобно остальным каналам системы SKY, «Cult» является платным, не входит в число восьми каналов общественного ТВ. А в России пока удастся удержать «Культуру» среди бесплатных каналов. Он дает неопенимую окраску отечественному телеэкрану. Различие же – в предмете внимания, т.е. в иных ценностных ориентирах. По нашей «Культуре» возможно приобщиться к явлениям, открытым и вне телепространства для масс – т.е. в большинстве передач и дискуссий, к официально признанной концепции культуры, а также к репертуарным спектаклям, оперным и балетным постановкам, общеизвестным выставкам... Отечественный канал концентрирует государственную линию культурной политики. Его журналистски информационные блоки дают актуальную информацию о происходящем в мире (подобно новостям культуры в «Euronews»); проекты, явления вне «традиционных», общепризнанных направлений обсуждаются только изредка.

Иная концепция у создателей канала «Cult». Там в основном проходят сюжеты и информация о некоммерческих явлениях культуры, о тех открытиях андеграунда, которые еще не разрекламированы, не представлены в ведущих масс-медиа, но интересны, интригующи и показательны. Телезрителям открываются новые художественные стили, ценности, вехи, ориентиры. По этой причине тексты культуры даются полностью, конечно, измененные благодаря изложению языком телеэкрана: новаторские инсталляции, синкретические действия, авангардные мультфильмы, дизайн, звучания... «Прозрения» данного канала опережают общественное признание весомости новации: так, еще ранее волны успеха кинорежиссера С. Озона по «Cult» прошла панорама его фильмов. Другой пример – замечательные работы новаторов-документалистов (в том числе о маргинальных группах населения, их социальных и национальных чертах, интересах); и «прогулки» с телекамерой по выставкам искусства андеграунда. Существенны отображения на итальянском «Cult» редких экспериментов балетных трупп, опытов синкретизма и пр.

Казалось бы, на отечественной «культуре» аналогом подобных передач являются, к примеру, еженедельные выпуски информационного бюллетеня о современном искусстве «Проарт». Это лишь островок в нашей «Культуре», к тому же, похоже, при-

чаливающий к «материку». Изначально «ПРОарт» фокусировал внимание на нетрадиционных явлениях культуры, в последнее время преобладают общепринятые ракурсы, сюжеты.

Но, кажется, особо значимы отечественные ценности, невалятируемые... никак. Вот и на канале «Культура» еще можно услышать немало замечательных трансляций – выдающихся оперных спектаклей, концертов, показов авторского кино. Еще можно почти целиком прослушать великолепный «живой» (в отличие от бесконечных «фанерных» с навязанными кумирами пошлой эстрады) концерт памяти Виктора Берковского, с исключительной сердечностью и мастерством (качествами, нечасто соединимыми) исполнившими песни и коллективом солистов «Песни нашего века». Счастьем было видеть, как и какая аудитория подпеваает предельно далеким от «звездности» личностям на подиуме. Понимать, какие прекрасные стихи поют и солисты, и «хор» любящих слушателей. Такой концерт освежил ощущение ценности всего этого пласта культуры, одарил чувством радости.

Позитивные акценты дают, на наш слух, некоторые программы, казалось бы, весьма скромного звучания. Да здравствуют малые «телеформы» и неамбициозные и незакорруптированные программы!

Так, замечательной тонкостью отличается пятнадцатиминутка «В музей на поводке» (СПб.). Ее создатели умудряются просто и поразительно интересно рассказать о картине, словно рассматриваемой глазами неопита (тут – любознательной собаки). Подобного живого, умного, компетентного и увлекательно разьяснения тайн живописи, с истинно петербургским благородством актерского поведения, к тому же в сопровождении талантливого музыкального комментария замечательного питерского композитора Геннадия Банщикова, не доводилось слышать на телеэкране!

Так, радующей нравственной силой отличается программа «Пока все дома», в которой, помимо юмора, корректного и чистого разговора с интервьюируемыми, царит теперь и тема благотворительности – в сквозной линии «У вас будет ребенок».

И тут внутреннее ощущение чистоты возбужденного телеэкраном любопытства, радость наблюдения над непоказным благородством является единственным критерием, объясняющим относительную в целом, но бесспорную в частности ценность данного «культурного продукта» телевидения.

*А. Василькова*

### **Двойная условность: сцена на экране. Анимационные вариации на театральные темы**

Обычно анимационные куклы играют самих себя, и этого вполне достаточно. Происходящее на экране мы воспринимаем как реальность, кукольные персонажи для нас достоверны. Но иногда условности экрана режиссеру оказывается недостаточно, и он вводит еще одну степень условности: все происходящее на экране происходит не «в действительности», а на сцене кукольного, драматического или музыкального театра. Что же при этом случается с куклой, отделяется ли она от персонажа или сливается с ним, и отгораживается ли действие на экране от зрителя еще одной завесой, той самой четвертой стеной? Вариантов показа сцены на экране существует множество, сцена и экран могут находиться между собой в различных отношениях, начиная от примитивной съемки на пленку кукольного спектакля – именно таким простодушным способом были сделаны первые кукольные фильмы в нашей стране – и заканчивая сложными композициями. Сразу оговорюсь: объемная анимация – не единственная возможность перенести театр на экран; я не рассматриваю здесь отдельно фильмы «по мотивам» спектаклей, т.е. многочисленные анимационные фильмы-оперы, и не пытаюсь полностью охватить предмет. Не так много театра на анимационном экране, чтобы можно было всерьез заниматься классификацией, выявлять направления, проследить течения, отыскивать влияния, и так далее, как можно было бы делать на большом материале, – но и не так мало, чтобы ни одной ленты не

пропустить, подробно разобрать каждую, воспринимая как исключение, уникальное явление в анимационном кино.

В подобных случаях выбор фильмов неизбежно оказывается в большей или меньшей степени произвольным, в данном случае, пожалуй, – в меньшей, поскольку такая двойная условность на экране появляется не так уж часто, и выбор изначально невелик.

Первый фильм, который приходит на память, разумеется, «Балаган» И. Гараниной по мотивам произведений Федерико Гарсиа Лорки<sup>1</sup>. Двадцатиминутный фильм делится на две равные по времени части. Первая – собственно и есть балаган, на экране кукольный театр со сценой и залом, декорациями, машинами, занавесом, с марионетками и зрителями. На сцене – откровенный грубый фарс, разыгранный подчеркнито несамостоятельными, управляемыми куклами. У Лорки Дон Кристоаль<sup>2</sup> действует в двух пьесах: «Los títeres de cachiporra» («Куклы с дубинками», 1922) и «El retabillo de don Cristóbal» («Балаганчик Дона Кристоаля, 1931), в обеих он женится на юной и прекрасной Росите, которую покупает у корыстных родителей. В первой Кристоаль в конце представления лопается, обнаруживая и подчеркивая тем самым свою кукольную природу, во второй – Росита, изменявшая Кристоалю направо и налево, награждает его многочисленным потомством, обманутый муж в бешенстве начинает гоняться за тещей и лупить ее палкой, и под ударами та умирает и воскресает. Сцена прерывается вмешательством кукловода: с куклами в руках он обращается к зрителям, объясняя им эстетическую мораль пьесы.

В фильме Дон Кристоаль сватается к красотке Росите, в дело вмешивается чудовищная мамаша невесты, вскоре обращающаяся и попросту в чудовище наподобие быка, с которым Кристоаль сражается. Декорации здесь плоские и условные – сначала перед нами двор, затем – арена, в следующей картине

---

<sup>1</sup> «Союзмультфильм», 1981 г., по мотивам пьес Лорки «Любовь Дона Перлимпина», «Чудесная башмачница», «Балаганчик Дона Кристоаля».

Режиссер И. Гаранина, сценаристы Л. Данильцев, И. Гаранина, художники-постановщики Е. Ливанова, Л. Зеневич, скульптор Л. Сошинская, аниматоры Н. Дабижа, Л. Маятникова, Н. Тимофеева, оператор А. Виханский, композитор С. Губайдулина.

<sup>2</sup> Дон Кристоаль – персонаж андалузского уличного театра, родственный Полишинелю, Панчу, Пульчинелле; его имя стало нарицательным для обозначения кукол такого рода – примерно так, как в России произошло с Петрушкой.

появится громадная, во всю сцену, кровать, и тут же тучи, молнии, все одинаково картонное, подчеркнуто ненастоящее, кроме огромной босховской рыбы, разевающей пасть, – внутри нее начертано крупными буквами «Ад», и оттуда выскакивает пара чертей, ни на каких нитках не подвешенных. Да и бесчисленные любовники Роситы, которые вереницей потянутся в спальню молодых сразу после свадьбы, тоже не марионетки. Впрочем, мы их не особенно и разглядим, не важно, кто они, мы сосредоточены на несчастном роконосце (а рога у него будут самые настоящие, ветвистые, тяжелые).

В этой, первой, части постоянно подчеркивается условность происходящего, устройство куклы выставлено напоказ (особенно в сцене, где Кристобаль раздевается, – теперь нам видны не только нити, но и все шарниры; впрочем, чуть раньше он сдернет с шеи голову, показав нам крючок, на котором она крепится). Обнажено и устройство кукольного театра, нам видны все его колесики, рычажки и нити. Фарс разыгрывается в стремительном темпе и завершается уничтожением всех персонажей – но это уничтожение ни жалости, ни сочувствия вызывать не должно, перед нами всего лишь куклы, у них неподвижные лица, их открыто дергают за нитки.

Фарс завершается пробуждением роконосца Кристобаля. Осознав свое несчастье – т.е. нащупав на голове вполне осязаемые рога, – он начинает в отчаянии колотиться об пол лицом, – да, именно в эту минуту и происходит перемена, с этого мгновения мы можем говорить не только о действиях, но и о чувствах персонажа. Кристобаль в отчаянии колотится лицом об пол, и твердое деревянное лицо, с которым ничего такого, казалось бы, происходить не может, деформируется, краска кажется настоящей кровью, марионетка обрывает нити, ломая заодно и театральные машины, беспорядочно крутятся какие-то валы, колеса, – и вот все уже кончено, механизмы замерли, Кристобаль безжизненно, неподвижно лежит на краю сцены.

И тут же встает совершенно другим, грянулся оземь – и обернулся человеком. На нем совсем другая одежда, развеивается на невесть откуда задувшем ветру романтический черный плащ, а лицо набелено, этот грим еще заметнее оттого, что рядом видна живая человеческая кожа, и такой же живой человеческой рукой он проводит по лицу, и грим оказывается маской, а под ней – лицо, нет, не человеческое – трагическое лицо куклы, но выглядит оно не кукольным, и даже не лицом статуи, больше всего это похоже на живописный портрет (как и в других фильмах Гараниной, в «Балагане» для крупных планов делались отдельные

маски). Мимика у персонажей отсутствует, все изменения дают только камера и свет.

И начинается другая пьеса – «Любовь Дона Перлимплина»; сам автор говорил, что ему хотелось в ней «подчеркнуть контраст между лирикой и гротеском, все время смешивая их», Гаранина же то и другое не смешивает, а противопоставляет одно другому, противопоставив друг другу первую и вторую часть фильма, сменив систему условностей. Ю. Норштейн, говоря о том, что в этом фильме два рода условности, назвал первую из них «натурной» по отношению к следующей за ней. В качестве «натурной» здесь явлена условность кукольного представления, как представление оно «настоящее», традиционный балаган с традиционными театральными куклами, которыми управляют не так, как обычными кинокуклами на экране, создавая иллюзию их самостоятельного движения, оживляя, одушевляя, но, напротив, выставляют напоказ грубые нити. Впрочем, образованного зрителя – вольно или невольно – режиссер отсылает здесь к многочисленным высказываниям, в которых люди сравниваются с марионетками. «Они, подобно куклам, не имеют собственной воли и управляются нитками, идущими от божества, посылающего радость или горе, удовольствие или страдание», – говорится в поэме «Махабхарата», а Платон, обращаясь к ученикам с монологом, держал в руках марионетку – в точности как через много веков после него выйдет к зрителям кукловод в спектакле по пьесе Гарсиа Лорки. «Каждый из нас, – говорил им Платон, – представляет одушевленный образ, рожденный по воле богов... Страсти, двигающие нами, подобны множеству веревок, тянущих нас в разные стороны...»

Но вернемся к фильму. Закончилась первая часть – более условная, более далекая от реальности, но вместе с тем и более реалистическая, нам понятно, где мы оказались, понятно устройство этого мира, – и мы вместе с оборвавшей нити, умершей и воскресшей куклой оказываемся в мире совершенно другом. Нет ни зала – он пропал вместе со зрителями, ни сцены, ни кулис, ни плоских фанерных декораций – из тумана выступают словно бы и те же лестницы, те же арки, но соединяются они вне всякой логики, появляясь там и тогда, когда героям пьесы требуется спуститься по ступеням или пройти через арку. Словно во сне ночной благоухающий летний сад появляется тогда, когда о нем упоминают. И Росита здесь чиста и прекрасна, ее смешное и откровенное стремление выйти замуж за кого угодно, лишь бы скорее, сменяется тоской по любви. Словом, все здесь выглядит так, словно нам наконец показали тот мир, тени которого мы



видели на стенах пещеры, душа выступила из грубой оболочки, и все предстали в истинном своем виде. Преображенный Кристобаль поднимается по этим бесконечным лестницам к Росите, Росита так же бесконечно долго спускается в сад, но навстречу не ему, а неведомому прекрасному юноше, чье появление она предчувствует. Но молодое лицо оказывается очередной маской, и, когда юноша, вонзив себе в грудь кинжал, ее срывает, мы снова видим перед собой старика Кристобая. И снова перед нами балаганчик, такой, каким он был в конце первой части: замерший, неживой, с остановившимися машинами и беспомощно повисшими тросами. Покачиваются на веревках отыгравшие свое куклы, и лежит на ступенях сброшенная маска. Что это было? Сон, предсмертное видение, промелькнувшее перед на мгновение ожившей, восставшей против предначертанной ей роли куклой, истинная жизнь, заслоненная от нас иллюзией? Каждый волен считать подлинным любой из этих двух миров.

«Севильский цирюльник»<sup>3</sup> и «О рыбаке и рыбке»<sup>4</sup> – фильмы одного и того же режиссера, Наталии Дабижа, первый – «английский заказ» из совместного оперного цикла, второй – авторский; тем интереснее будет проследить сходство.

Под знакомую музыку (понятно, что в фильм продолжительностью 26 минут из оперы войдет только «самое главное», да и то не все, ту самую арию – «ваша правда, музыка Дж. Россини» – Розина не споет, но напомним всем своим поведением в нескольких эпизодах) в пустом пространстве появляется театр, на этот раз – не кукольный, а оперный, куклы здесь играют не кукол, а людей, актеров и рабочих сцены, вернее – цанни. Раскатав половик, изображающий каменную мостовую, и опустив задник с намалеванным на нем небом, начинают носить и составлять части декорации. Никакого волшебства – этот мир рукотворен, и строят его не очень-то ловко, декорации падают, их поднимают, и вот уже перед нами улица, а затем и интерьер. Впрочем, рабочие сцены или цанни так

<sup>3</sup> «Кристинмас Филмз», S4C BBC (Уэльс), 1994 г, по мотивам комедии Бомарше и оперы Россини. Режиссер Н. Дабижа, сценарист Ч. Стербини, художник-постановщик Н. Виноградова, аниматоры О. Панокина, А. Соловьева, Н. Дабижа, В. Шилобреев, оператор А. Виханский.

<sup>4</sup> «Союзмультфильм», 2002 г., по мотивам «Сказки о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. Режиссер и сценарист Н. Дабижа, художник-постановщик Г. Новожилов, аниматоры Н. Дабижа, Ф. Гасанов, О. Панокина, А. Соловьева, оператор А. Виханский, композитор Г. Гладков.

никуда и не уйдут, так и будут путаться под ногами у остальных, долго расставлять, прилаживать, подгонять разрозненные части улицы одну к другой, поднимать падающие куски декораций, выскакивать невпопад, бестолково таскать с места на место мебель, болванки с париками или, например, фонтан вместе с чашей – они будут толкать его вперед, не обращая ни малейшего внимания на то, что Фигаро и Альмавива уже давно на сцене, подгонят эту громоздкую деталь им под колени, и разговор граф с цирюльником продолжат, сидя на бортике чаши. Одним словом, нам ни на мгновение не дают забыть о том, что перед нами сцена, что здесь все – игра, которую нельзя принимать всерьез.

Розина вот-вот выйдет на балкон, а балкон еще не установлен на место, и один из цанни остается стоять под ним живым атлантом. Ветер, развевающий мантилью, делается театральной машиной – и это нам покажут. Смена места действия (например переход в комнату Розины) на экране никаких перестановок не требует, но нам и эту перемену декораций покажут и подчеркнут – Розина, сидящая за туалетным столиком, не просто появится в очередном кадре, а появится из-за ширмы, которую унесет очередная пара цанни. А в середине фильма окажется, что все рабочие уснули прямо на сцене, прикорнув кто где, и, когда с них сдернут укравшее их большое полотнище, они поспешно разбегутся.

Вообще персонажи здесь ни минуты на месте не стоят, они и разговаривают, и поют на ходу, на бегу, постоянно перемещаясь, отражаясь в зеркалах, мелькая тенями на просвет сквозь ширмы, словом, никто, ни актеры, ни камера – вернее, камеры, потому что спектакль мы видим так, как если бы смотрели фильм-оперу в кино или по телевизору, с крупными планами и сменой точек, – не остается статичным. Куклы несколько не натуралистичны, скорее, шаржированы, гротескны, они выглядят так, как выглядят персонажи на театральных эскизах, но движения живые и точные (наверное, надо напомнить и даже рассказать, поскольку мало кто об этом знает и помнит: режиссер Наталия Дабижа до того, как начать снимать самостоятельно, долгое время работала аниматором и продолжает этим заниматься, делая собственные фильмы).

В этой двойной условности кукла ни на одно мгновение не раздваивается на актера и персонажа, не выходит из роли. Если в других фильмах (вспомним хотя бы «Чудотворца» С. Соколова) кукла могла, например, произвольно моргнуть, как живой человек (для того это и делалось, чтобы ее оживить), здесь вся мимика – мимика персонажа: смотрят, прикрывают глаза, хму-

рятся, улыбаются Розина и Альмавива, Фигаро и Бартоло, живые персонажи пьесы. Свободно и непредсказуемо ведут себя только рабочие сцены. Вернее, их линия поведения тоже заранее распланирована, но они то и дело от нее отклоняются, накладки следуют одна за другой, крупные и мелкие. После того, как декорации с грехом пополам установят и спектакль покажется более-менее гладко, будет еще и обрыв троса, удерживающего площадку со всеми главными и второстепенными персонажами, потом один из рабочих, бросающих в финале цветы на влюбленную пару, заснет на колосниках, а на последних минутах они, не дотерпев до конца, начнут разбирать декорации на глазах у зрителя (а зрители в этом театре – только мы, никакой другой публики здесь нет).

Перед тем как начать писать этот текст, я, разумеется, в очередной раз посмотрела все фильмы, которые намеревалась разбирать, и хотя прямое сравнение «Балагана» с «Севильским цирюльником» в мои планы не входило, отдельные совпадающие детали, совершенно по-разному работающие в одном и другом фильме, сами напрашивались на разбор. Так, рассказывая о «Балагане», я упоминала о лестницах, ведущих ниоткуда и никуда, появляющихся и растущих необъяснимо, словно в сновидении (вернее условная деталь декорации из первой части во второй превратилась в символическую). В «Севильском цирюльнике» тоже есть лестница, ведущая на второй этаж дома, в комнату Розины, на ней разыгрывается несколько сцен. И в финале влюбленная пара тоже останется стоять на лестнице, повисшей в пространстве, – правда, все еще твердо стоящей на полу сцены, – но повисшей лишь потому, что рабочие, торопясь по домам, преждевременно начали разбирать декорации. И, если в «Балагане» ветви жасмина в пригрезившемся саду выростали прямо из текста: сказали, вернее, спели о том, что они есть, – они и появились, то здесь нам покажут, откуда взялись сыплющиеся сверху явственно искусственные цветочки.

Конечно, говоря о «Севильском цирюльнике», надо помнить о том, что это заказная работа, входящая в цикл фильмов, и режиссеру приходилось фантазировать в рамках более или менее жестких заданных условий. Другое дело – вольная фантазия той же Наталии Дабижа на тему пушкинской сказки, фильм «О рыбаке и рыбке».

Здесь тоже действуют актеры, бродячая труппа, скоморохи. Содержание сказки, конечно же, пересказывать нет необходимости, упомяну лишь о том, что ее с некоторыми сокращениями читает

(в титрах сказано – «озвучивает все роли») Олег Табаков, создавая тем самым некую дистанцию, некий сдвиг, зазор между тем, что говорят персонажи, и тем, что слышат зрители. Они-то много чего могли сказать, но мы узнаем об этом из пересказа, между историей, случившейся или не случившейся некогда «у самого синего моря», и нашим восприятием есть посредник, поэт А.С. Пушкин, в роли которого, собственно, и выступает здесь актер Табаков.

Едва успев появиться на экране, старик со старухой оказываются втянутыми в игру; впрочем, еще до того, как они сделались участниками представления, нам показали, что и изначально они действовали не по собственной воле, а по указке автора: сказано было, что старуха «пряла свою пряжу» – и пришлось ей, хочешь не хочешь, садиться за прялку. Ну, а старик особо и не упирается, покорно идет ловить неводом рыбу. Без всякой надежды выловить что-нибудь реальное, поскольку море – кусок синей тряпки, которую растилают перед ним скоморохи в звериных масках.

Дальше все идет по тексту, с незначительными сокращениями, вот только если новое корыто еще было реальным, то изба – явная плоская декорация, за распахнутой дверью никакого интерьера не оказывается, а уж когда старуха становится царицей, тут ей даже и костюма настоящего не полагается, вместо него – фанерка с отверстиями для лица и рук, как у уличных фотографов.

Играют все всерьез, как дети, но игры у персонажей разные. Старик попросту исполняет все, что велют, безоговорочно веря в то, что все происходит на самом деле, – не то разве испугался бы он, когда старуха вздумала стать царицей? Старуха, размечтавшись о красивой жизни, довольствуется и декорацией, ярким фасадом. Скоморохи, изо всех сил размахивая своим куском синей тряпки и кружась с фанерными тучами в руках, добросовестно изображают непогоду, волнение, а потом и настоящий шторм. Только хоть они и играют с временными своими соседями в «исполнение желаний», но в настоящую свою жизнь – или настоящую свою игру – чужих не впускают. Они всерьез служат девочке-рыбке (в отличие от остальных, никаких масок или звериных голов на ней нет, просто девочка в платье, которое и за карнавальный костюм бы вряд ли сошло), они сгоняют старика с тряпки-моря, когда он, явившись с очередной просьбой, на полотнище наступает, и старательно вытирают «море» тряпкой – здесь ее, рыбкины, владения, ему сюда нельзя. Всем им – рыбке и ее свите – быстро прискучивает однообразная игра, в которую они играют со старухой, но, уже собрав пожитки и трогаясь в путь, рыбка все же соглашается напоследок сделать старуху царицей.

И только когда та, окончательно потеряв голову, захотела стать владычицей морскою, посягнула на свободу золотой рыбки – вот тут-то игра и закончилась. Старуха перешла грань дозволенного – и оказалась у разбитого корыта.

Можно вспомнить и другие анимационные фильмы, где действие происходит в театре или используются театральные приемы, например «Заяц-слуга»<sup>5</sup> Елены Черновой, татарская сказка из цикла «Гора самоцветов», где декорации откровенно плоские, условные, театральные, светила включают и выключают, дернув за выключатель на шнурке, и передвигаются героини на поворотном круге. И здесь, как в сказке «О рыбаке и рыбке», персонажи разговаривают с закадровым голосом, что подразумевает наличие какого-то другого мира, внешнего по отношению к тому пространству, в котором разыгрывается очередное представление. Внутри своей истории персонажи живут по-настоящему, сами себя и друг друга воспринимая всерьез, мы же со стороны видим, что все они, хоть ими и не управляют явные, видимые нити, остаются персонажами, покорными воле автора. Разумеется, не все кукольные фильмы, так или иначе связанные с театром, только об этом, я уже в самом начале говорила, что фильмов этих не так много, чтобы выводить закономерности, делить на направления, и т.д., однако даже при простом пересказе фильма эта, по крайней мере, общая черта становится явственной. Похоже, ожившим куклам, нисколько не ставя под сомнение саму их способность ожить, стараются дать поменьше воли, показать наличие общего замысла, в котором каждому из персонажей отведено свое место и своя роль, и за пределы пьесы им не выбраться. Ведь и скоморохи, пришедшие неизвестно откуда и уходящие неизвестно куда, не свободны, и роли их заданы изначально, маски хоть и не скрывают лиц, но и сбросить их нельзя: как бременские музыканты, что бы они ни делали, остаются котом, ослом, псом и петухом, так и эта четверка, не приобретая животных свойств и признаков, останется при своих звериных ролях.

Получается, что двойная условность оборачивается заточением персонажей и в пространственных, и во временных рамках пьесы. Возможно, с персонажами других кукольных фильмов происходит нечто похожее, но здесь эта предопределенность становится особенно заметной.

---

<sup>5</sup> «Пилот», 2007 г., из цикла «Гора самоцветов». Режиссер Е. Чернова, сценаристы Э. Назаров, А. Татарский, художник-постановщик В. Телегин, аниматор Е. Чернова, композитор В. Галеев.

*В. Борев*

## **Империя муляжей. Победа Видимости над Смыслом и Сутью\***

### **Вместо введения**

Тектонический сдвиг, произошедший в конце XX в. и коснувшийся 1/6 планеты, безусловно, затронул все человечество. Мир перестал быть бинарным, двух- и многополюсным; вместо конвергенции как синтеза противоположного возникла глобализация, стирающая различия, в том числе и художественные и культурные, американским катком стандартизации.

Фетиш монетаристских ценностей стал всеобъемлющим мерилom во всех уголках планеты, во всех сферах человеческой жизнедеятельности. Деньги, прибыль, доход, заработок, маржа стали абсолютным ориентиром и камертоном современности. Все выпадающее за рамки монетаристского подхода обречено на неуспех и становится все более и более маргинальным.

На этом фоне представляется любопытным культурологический анализ происходящих в нашей стране в конце XX – начале XXI в. событий и отражение этих социальных реалий в культурной и художественной жизни.

Советский Союз был заклеен и разрушен американским идеологическим сообществом как Империя зла. Экранно-художественный образ из «Звездных войн» стал политическим

---

\* Статья печатается в авторской редакции.

штампом, завизировавшим приговор социальной системе. На месте исчезнувшей империи спешно возводится другая социальная реальность – те же идеологические конструкторы, которые активно занимались демонтажом империи зла, сегодня так же профессионально по проверенным чертежам и лекалам создают *Империю муляжей*.

Одним из ключевых моментов уничтожения СССР стала провокация с южно-корейским боингом, умело спланированная, проведенная и затем истерично отработанная пропагандой в средствах массовой информации. Сегодня абсолютно понятно, что набитый грудой зонтиков, детских колясок и других бытовых подробностей самолет был пуст. Нарушив воздушное пространство суверенной страны, он был правомерно сбит после нескольких предупреждений. Но это понятно сегодня, когда США приняли за правило сбивать любой, даже свой пассажирский самолет, отклонившийся от курса и проявляющий в полете любую минимальную странность. Тот же самый поступок Советскому Союзу был вменен в вину и оценен как преступление не только против человечности, но против человечества.

Разрушив своего врага и конкурента, США стремятся, объявив зоной своих национальных интересов весь мир, создать на территории бывшего СССР новую империю, которая будет функционировать в интересах оставшейся в полном одиночестве супердержавы. Муляжи станут основной составляющей этой новой могучей империи. Муляжи идеологии и политики, культуры и образования, муляжи смыслов, товаров и услуг. Все будет блестящим и первоклассным, привлекательным, модным и эффективным, но абсолютно не настоящим, полностью бессмысленным, абсурдно не нужным и по сути своей вредоносным.

Создать новую империю даже на пустом месте не просто, а в данном случае речь идет о демонтаже тысячелетних традиций, разрушении культурных основ, образовательных стандартов, национальных привычек, традиционных укладов. Задача объемная, но трудно не значит невозможно. Ведь речь идет о мировом господстве, на кону мировые богатства, и в этой игре задействовано самое мощное электронное оружие современности – телевидение. А главным воплощением и символом империи муляжной стал американский доллар – бумажная фальшивка, давно не обеспеченная золотом и являющаяся выдумкой частной лавочки ФРС.

Видеотелеэкран на заре своего развития был окном в мир. Сегодня технический носитель информации, заряженный но-

вым разрушительным идеологическим концептом, может стать дверью в преисподнюю.

Задача конструирования империи муляжей последовательно решается созданием ряда зон в идеологическом пространстве на территории всего мира, в том числе нашей страны.

Видеотелеэкранны становятся универсальным и эффективным средством по перекоммутированию сознания, перекодировке смыслов, изменению значений и, наконец, мутации сути и сущности жизнедеятельности социума. Уже не миражи и грезы – главный продукт экрана. Он продуцирует и активно внедряет в жизнь суперреальные муляжи высшей пробы.

Погрузив зрителя в зону риска, проведя его через зону безответственности, познакомив с зоной кайфа, приобщив к зоне удачи, он наконец ввергает его в зону абсурда, завершая строительство империи муляжей.

\* \* \*

Культурно-коммуникативной доминантой современной массовой культуры вообще и телевидения как квинтэссенции сжатого и хлесткого, лапидарно-агрессивного масскульта становится муляж.

Муляж – это победа видимости над смыслом и сутью. Это когда казаться важнее, чем быть. Изображать важнее, чем делать, обозначать деятельность важнее, чем ее производить. Когда рекламные свойства предмета важнее его реальной пользы и потребительских или рабочих качеств. Будь то «Рексона», «Телефаль», памперсы, тампоны или морковный сок.

Муляж – это фальшак, но не в том старом понимании, когда подделка учеником или подражателем имитировала стиль мастера, а сам предмет культуры был пригоден для использования. Из скрипки «а ля Страдивари» можно извлекать звуки. Не «страдивари», конечно, но играть можно, если умеешь. Современное муляжное производство даже не ориентировано на «работу», «игру», пользу. Муляжи при этом могут различаться по видам и типам. Муляж здоровья, муляж идеологии, муляж партийной конструкции и, наконец, муляж политика или администратора любого ранга. Например, мэр или губернатор, поставленный бандитами на пост руководителя: в какой мере он самостоятельный хозяйственный руководитель, а в какой – марионетка, муляж, якобы выполняющий функции руководителя? Программа благоустройства и озеленения региона: в какой мере она



реальна, а в какой – является средством освоения денег или пир-акцией?

Этикетка «100% хлопок»: в какой мере она соответствует истине, если прикреплена на 100-процентные синтетические носки?

### **«Оральный» кабинет как глобальный идеологический муляж**

Это не монтаж и не электронная фотофальсификация. Это муляж.

Автор действительно сидит за столом президентов США в знаменитом Овальном кабинете. Правда, сам кабинет по воле администрации США «клонирован» и путешествует по миру ради восстановления престижа и былой целомудренности этого центра принятия решений. Клон в шести, а может, и более, экземплярах стал масштабным идеологическим муляжом.

Кабинет именно «клонирован». Он воспроизведен с аутентичной точностью, в мельчайших подробностях. Шесть дверей, в него ведущих, имеют каждая свое назначение. В результате понятно, что к президенту США, сидящему в главном кресле страны, разные силы могут заходить и выходить с разных сторон и что к лидеру нации и мира надо знать подход. А вход и выход не всегда совпадают.

За этим столом сидели и Линкольн, и Рузвельт; в уютных креслах руководитель ЦРУ Кейси обсуждал с Рейганом план развала СССР. Многие гнусные и кровавые международные акции второй половины XX в. рождались в этих стенах, слышавших и знающих столько, что Иран-контрас или Уотергейт, или вторжение на Гранаду, или бомбардировки Белграда, Косово – просто детские шалости по сравнению с тайными операциями, информация о которых до сих пор не вышла наружу. Устранение неудобных режимов и политических лидеров, поддержка Бен-Ладена и других террористов в их борьбе с коммунизмом, тайная координация наркотических потоков для регулирования демографической ситуации в мире, адские планы мировой гегемонии – многое рождалось в этих стенах. Владельцы кабинета были разного роста и веса, разных темпераментов, интеллектуальных способностей, вплоть до их полного отсутствия; но их политические пристрастия и социальные взгляды всегда были одинаковы: America – uber Ales. Мировое господство. Всепланетное лидерство. Мир по-американски. Глобализация по-нашенски. Вот неизменное кредо всех президентов, сидевших в этом кабинете.

Посетителю подробно расскажут, какие портреты и картины висели при Адамсе, какие вазы менялись при Никсоне, поведают о том, что при Рейгане, отличавшемся большим ростом, стол был надставлен и стал выше на 4,5 сантиметра. Вам ответят на любые вопросы, но только не на главный: почему Овальный кабинет был «клонирован» и отправился путешествовать по миру? Не из-за денег же, ведь посещение реликвии бесплатно, хотя само предприятие весьма прибыльно: официальный фотограф в парадной форме американского морского пехотинца предложит вам снимок по цене 36 долларов. И только прозорливый наблюдатель, знающий перипетии Овального кабинета, догадается, что после шалостей Клинтона с Моникой Левински на диванах этого кабинета его имидж как серьезного заведения несколько пострадал. Теперь широкая поступь кабинета по миру – на фоне подробных рассказов об исторических сидельцах, владельцах и пользователях, их подвигах, решениях и деяниях – должна восстановить поруганную репутацию главного места действия современной истории.

На мой взгляд, не Билл Клинтон запятнал девственно стерильный ковер Овального кабинета излишками своей страсти к пухлой стажерке Монике, но бесцеремонное вмешательство в дела суверенных государств, бомбежка Европы в конце XX в., попрание международных правовых норм, односторонние силовые решения, двойные стандарты, тайные спецоперации против отдельных политических лидеров и целых народов. Десятикратное увеличение наркопосевов в ставшем подконтрольным Афганистане. Все это легло несмываемым пятном на кабинет, его обладателей и страну, претендующую сегодня на мировое лидерство. На этом фоне детские шалости Билла с Моникой в казенных интерьерах выглядят милой забавой, ничуть не портящей имиджа заведения. А попытки реабилитировать Овальный кабинет Белого дома выглядят смешно и неуклюже. Тем не менее методология создания идеологических муляжей на этой модели отработана и широко внедрена.

### **Зона абсурда**

Я приехал в Златоуст с твердым намерением приискать и купить топор. Тот знаменитый златоустовский топор, который звенит при рубке леса, не тупится и без зазубрин может гвозди перерубать. Златоуст ведь всегда славился своей булатной сталью, которая берет начало еще от немецких мастеров из Золингена

и стала настоящим русским брендом благодаря секретам отечественных умельцев и ученых.

Однако сегодня с топорами в Златоусте не все так просто. В краеведческом музее можно найти топор златоустовской стали – подарок партконференции 1930-х годов, с надписью золотом по черни: «Руби левый уклон. Руби правый уклон». Сталь, говорят, настоящая. Сталинский лес рубили, да так, что щепки из-под топора летели, как искры. В те годы производство топоров было стратегическим показателем. И сегодня еще в деревне у стариков можно найти такой, который прослужит еще лет двести.

А вот в магазине, кроме «топора сувенирного», еще ничего предложить не смогли. Цена под пять тысяч рублей. Узоры золотом. Ручка с резьбой из дерева дорогих пород. Но предупредили – рубить им нельзя даже мясо, будут зазубрины.

На местном рынке, правда, можно купить любые инструменты, в том числе и топоры, и лопаты, и тачки производства Китая, по дешевой цене и такого же качества. Но в Златоусте из топоров, ножей, пашек – в основном только художественная «сувенирка». Можно купить «муляж шашки казачьей» за 85 000 рублей – золото, бриллианты, просечное железо. Можно прицениться к дорогим, подарочным, сувенирным изделиям многочисленных частных мастерских – цены от 300 000 до... и за 1 000 000 рублей! Все это бесподобно красивые муляжи, симулякры, или, по-русски говоря, фуфло. Ибо то настоящее, что составляло славу Златоуста, – булатная сталь, – сегодня подменено изукрашенной золотом, бриллиантами, изумрудами «сувениркой». Полное впечатление, что мастера с успехом и прибылью обслуживают российский рынок, состоящий из одних извращенцев. Им не нужны настоящее оружие или инструменты, чья суть в рабочих качествах. Важно повесить на стенку дорогое, вычурное художественное произведение, бесполезное при этом по своим утилитарным свойствам. Или подарить дорогую и ненастоящую саблю такому же вычурному и ненастоящему политику.

Грустным я возвращался из Златоуста, так и не купив топора, которым русский мужик мог срубить дом, сладить сани, защитить жилище от лихих людей, нарубить дров и, в крайнем случае, «сварить суп» (рецепты читай в русских сказках).

«Златоуст» – этот бренд, впитавший вековую славу русских мастеров, – сегодня без зазрения совести клепаются на сувенирных изделиях, которые не выдержат и одной рубки. В инструкциях сказано – не рубить, будут зазубрины. Налицо неправомерное, сверхкоммерческое использование товарного знака, принадле-

жащего предкам. А сколько еще муляжей в других сферах своей жизнедеятельности мы производим! Сколько красивого, но непригодного фуфла мы впариваем друг другу на нашем чудесном российском рынке, создавая могучую империю миражей. Сколько лекарств в наших аптеках действительно лечат людей? А фальсифицированные напитки в дорогих бутылках? А мясо в магазинах, накачанное гормонами и анаболиками? А картошка генномодифицированная или пестицидная – насколько она настоящая? Грустно жить среди красивых подделок очень дорогой, но ненужной, бесполезной и даже вредной продукции, которую мы по глупости покупаем. Только потому, что постоянно видим рекламу этих предметов по телевидению и покупаем товар, покупаясь на его рекламу.

Современную TV-рекламу легко уличить в главном ее грехе, при всей художественной ее привлекательности, техническом в совершенстве и психологической убедительности. TV-реклама – антикультурна, она внедряет в сознание зрителя, в его образ жизни, привычки, потребительский стандарт, предметы и модели поведения, противоречащие здравому смыслу, пользе, культурным традициям и т.д.

Если взять рекламу по разделу «Питание», то мы увидим главный тезис – «Сникерсни!», т.е. быстрое перехватывание/перебивание аппетита, вредное с точки зрения диетологов; губительное для здоровья употребление различных концентратов: «Кружка Магги», «Роллтон», «Быстрый ланч», «Бизнес-ланч» и т.д., что в просторечье зовется «Бомж-пакет».

Профессор Преображенский, воспевавший традиции русского застолья и слагавший гимны горячим закускам, и как врач, и как русский интеллигент назвал бы подобную еду «шариковскими деликатесами». Французский культуролог Клод Леви-Стросс, изучавший кухню первобытных народов и находивший в особенностях приготовления пищи коды к прочтению культуры, вряд ли обнаружит в рекламируемых ныне продуктах питания что-либо иное, чем примитивное снижение культурно-образовательного стандарта общества и деградацию культурных традиций русского застолья, отечественной кулинарной культуры.

В своем активном стремлении к здоровью, попав посредством ТВ-рекламы в пространство современной империи муляжей, и Вы можете утратить всякие остатки здоровья и даже потерять саму жизнь.

Все знают, как полезен морковный сок. Свежевыжатый морковный сок особенно полезен содержанием каротина, витами-

нов. Цена свежевыжатого сока – 200 рублей за 150 г. Казалось бы, дорого, но вы инвестируете в свое здоровье, и денег не жалко, кроме того, вы следуете модному тренду – нет болезням, чистое питание, здоровое тело. Но сегодня в системе империи муляжей морковный сок не что иное, как концентрированная выжимка химикатов, на которых растет зимой и осенью всесезонная морковь, представляющая собой чудеса гидропоники, химизации сельского хозяйства и коммерциализации человеческого стремления к здоровью.

Нет вредных жидкостей, есть вредные концентрации. 150 г свежевыжатого сока из химизированной моркови организм, привыкший к разрыхлителям, консервантам, красителям, выдержит, от литра – покроется сыпью аллергической крапивницы, и могут быть осложнения на почки и печень. Так банальный морковный сок, вернее, его муляж, может стать вашим убийцей. Еще хуже дело обстоит с рекламируемыми по TV предметами гигиены.

«Рексона» не оставляет пятен и борется с запахом пота 24 часа в сутки». Переводя на медицинский язык этот слоган ТВ-рекламы, получаем формулу: химические вещества, содержащиеся в «Рексоне», никогда не подведут, так как закупоривают сальные железы, препятствуют потоотделению и выведению шлаков из организма, увеличивают нагрузку на другие органы выделения и очищения, в частности на почки, усиленно отравляют кровь и печень. Поскольку культура – это следование природе вещей, то, будучи врагом природы, по сути своей, «Рексона» наносит удар по организму, а ее ТВ-реклама является антикультурной ценностью.

### **Зона риска**

«Полное избавление от алкогольной и наркотической зависимости уже на первом приеме» – утверждает ТВ-реклама одной крупной медицинской клиники. Очень активная реклама, охватившая почти все основные телевизионные каналы. Облысение они тоже обещают излечить за день-другой. А за три дня готовы уменьшить ваш вес на 15 килограммов.

Что это, просто вранье? Банальные рекламные трюки? Лживая самоуверенность, чтобы лучше продать? Про облысение и лишний вес – да. Недобросовестная, но достаточно безобидная реклама. Ну, отдадут несколько дурачков по две-три тысячи и останутся со своими мнимыми проблемами: тоже мне, болез-

ни – облысение, полнота... Да это природные особенности, иногда очень даже способствующие украшению человеческой внешности. А вот когда речь идет о наркотиках, то обычная рекламная ложь становится крайне опасной. Потому что далеко не все желающие избавиться от пагубной привычки люди и их страдающие родственники знают, что методик радикального, а главное, быстрого лечения наркомании не существует в принципе.

Получается самый настоящий подрыв всех принципов профилактической работы. Если все так легко, то к черту сомнения и страхи: вдыхай полной грудью, глотай, колись, нюхай! А когда начнут глохнуть почки и печень, опустеют голова и домашний бюджет, «уже на первом приеме тебя избавят от всяческих зависимостей». А все предупреждения учителей, врачей и родителей по боку – отстают они от жизни, телевизор не смотрят.

Реалии, к сожалению, таковы, что процент избавления от наркозависимости невелик, и даже при успешном ходе долгого и серьезного профессионального лечения возврат к пагубному пристрастию достаточно вероятен. Ведь, как правило, колются не чем-то, а от «чего-то». От пресыщенности или бесперспективности. От слабоволия, от чувства одиночества, невостребованности, да мало ли еще от чего. Самое страшное, что, попробовав отраву раз-другой, уже не вырвешься, и спираль смерти раскручивается неумолимо. Каждый наркоман втягивает в свой порочный мир с десяток новичков. И специалисты отслеживают связь: если в регионе увеличивается число наркоманов, растет и преступность.

Совсем недавно чиновники, в чьи полномочия входит оказание государственной помощи кинематографистам, приняли решение, что гранты будут выдаваться только на те фильмы, где не героизируются алкоголики и наркоманы. Прекрасно! Вот она, государственная антинаркотическая политика в действии. Как бы еще и рекламную сферу не оставлять без контроля. Свобода слова и бизнеса – принципы, бесспорно, важные. Но защита людей от опасной неправды – это ли не дело государства?!

Муляжи как культурно-коммуникативная доминанта нашего времени есть, по сути, глобальное отражение генеральной тенденции: ориентация на максимальное извлечение прибыли путем подмены материала, утраты ценностных качеств, рабочих функций и свойств, замены смысла и, наконец, подмены целей при изготовлении или использовании предмета. При этом максимальное удешевление стоимости производства сочетается с полномасштабной рекламной раскруткой товара для оптимизации прибыли.

Формула успеха любого товара (художественного, научного, производственного назначения, а все, и даже люди сегодня, – суть товары) – максимальное снижение производственных затрат за счет ухудшения свойств, снижения качества, подмены материалов.

Возьмем фармацевтическую таблетку в качестве универсальной модели стандартного муляжа. Производство фармацевтического муляжа – это изъятие из лекарственной формы всех ценных веществ, составляющих ее лечебное действие, замена на более дешевый аналог или начинение препарата бесполезным веществом. Доведение пилюли до плацебо (пустышки). Изъятие с целью экономии всех лечебных компонентов этой пилюли и за счет максимальной рекламы увеличение суггестивной составляющей до иногда относительно реального лечебного эффекта. По официальным данным, до 75% лекарств на прилавках являются фальсификатом или просрочены (продлены) по срокам годности.

Фальшь и вред подстерегают нас буквально в каждом рекламном ролике, неся массовую беду массовому потребителю. Скоро в пору половой зрелости войдет поколение, на котором были впервые испытаны памперсы, столь удобные в пользовании, сколь вредные с точки зрения запаривания тех частей тела, особенно у мальчиков, которые сама природа создала быть охлажденными. Как это скажется на репродуктивных функциях, покажет время, в том числе и программа «Время», но не сейчас, а в ближайшем будущем. Телевидеореклама – это составная часть, важнейший компонент массового внедрения муляжей в жизнь общества. Увидено на ТВ – значит, реально, полезно, правильно. В свое время неудачный рекламный образ: «Мосткарт – лучшее средство от головной боли» с показом кредитной карты Мостбанка на фоне груди пилюль привел к массовым обращениям населения в аптеки за «Мосткартом» как лучшим средством от головной боли. Данная реклама не сработала, дала сбой, но еще раз было доказано: телевизионная реклама суперэффективна. Начни рекламировать, да профессионально, да удачно, да талантливо и плюс к тому назойливо, – тяга населения к товару станет непреодолимой, почти маниакальной.

Дамы станут брить ноги, добываясь идеальной шелковистости поверхности тела, и регулярное это занятие, ставшее необходимостью после первых проб, сделает выражение «бреющая женщина» все менее абсурдным, все более привычным.

Но производство и внедрение в жизнь муляжей – это не только перелицовка существующих товаров, подмена ценного

вредным, удаление полезного и замещение его бессмысленным. Муляжное производство – это еще и широкая гамма ненужных, избыточных, навязываемых товаров, потребностей, услуг и привычек, без которых прекрасно можно обходиться, здоровее будете. Но нет, телереклама, агрессивный маркетинг доводит потребителя до ажиотажного спроса, и он стремится обладать, пользоваться навязанным и при этом не нужным ему, а зачастую и вредным товаром.

Химическое окрашивание волос, ставшее повальным, почти 100-процентным увлечением, – не что иное, как ловушка: окрашенные, они станут ломкими, им понадобится бальзам, кондиционер, керамид-цемент и куча иной химической дряни, сколь дорогой, столь и бесполезной, а попросту вредной.

### **Зона безответственности**

Совсем недавно общество было буквально шокировано чудовищной историей с рядовым Алексеем Сычевым. О дедовщине в армии громко заговорили военные, политики, солдатские матери, журналисты. Правда, для этого надо было дожидаться, чтобы товарищи по казарме сделали парня полным инвалидом. Впрочем, дедовщина в армии существует уже не один десяток лет, но замалчивалась, как и многие другие безобразия. Исповедующих культ силы немало. Они, в первую очередь, составляют аудиторию, на которую рассчитаны страшилки с накачанными антигероями, где в товарищах тамбовский волк, судьба – злодейка, а жизнь копейка. Запреты на информацию сняты, и вот ежевечерне по каналу НТВ, в самое умиротворенное время, для отходящих ко сну «ботают по фене» персонажи телесериала «Зона». Здесь все предельно реально. Бесчеловечно. Страшно. Здесь прямо и непосредственно навязываются обществу мораль и правила поведения преступного мира. В умы сограждан внедряется идеология сильной личности, задавшей целью выжить в любых условиях. Если для этого надо бить – эта личность будет бить насмерть, если надо пройти по трупам, она себе из них дорожку выстелит.

Подельщики от телекинематографа славно потрудились, пытаясь втянуть нас в свою «зону безответственности»: если в реальной жизни, в самой, казалось бы, дисциплинированной части общества – армии – происходят упомянутые выше истории, то с них и взятки гладки.



Спору нет, обитатели тюрем – тоже часть общества. У заключенных действительно свой язык, свои законы, своя, порой нечеловеческая, мораль и, как всем и без того известно, плохие, а порой бесчеловечные условия существования. Зона – один из страшных рассадников наркомании, туберкулеза и других болезней. Но речь сейчас о другом.

Телевидение активно отрекается сегодня от своих воспитательных, образовательных, культурно-просветительских функций. Смакование беспредела – акт аморальный и ничего общего с «милостью к падшим» не имеющий. Поэтому, посмотрев «Зону», мы готовы отказать телевидению, да и вообще искусству, в праве не иметь запретных тем, иными словами, призываем вернуться в «зону ответственности».

Снижение культурных и нравственных планок образовательного уровня ведет к общей деградации личности и общества, подготавливает вхождение в империю муляжей, в тотально муляжное пространство жизни нового социума.

«Чего же ты хочешь?» – так назывался нашумевший в 70-х годах прошлого века роман Кочетова. Мало кто помнит сегодня эту книгу. И, наверное, еще меньше людей, особенно молодых, смогут определенно ответить на поставленный вопрос. Современники хотят, в основном, денег, да побольше. А зачем, для чего? Понимание весьма расплывчато.

Заблудившееся общество не может указать своим детям четкие ориентиры будущего, и те, потерянные, постепенно утрачивают способность отличать фальшивые ценности от настоящих.

Зачем молодой девушке дырки в языке, губах, бровях, животе? Как зачем?! – Модно! А называется-то как красиво! Сегодня по России индустрия протыкания отверстий в пупках, т.е. пирсинга, оценивается в 1,5 млрд. долларов. А зачем, к примеру, юноше или его подруге рисунки на теле – синие, красные или зеленые узоры в самых непредсказуемых местах? – Модно, да и звучит классно: тату. Тату-услуги высасывают из общества ежегодно еще 1,8 млрд. долларов. Еще пару-тройку миллиардов стоит стране удовольствие поглотать дыму, еще пятерку – понажимать кнопки на игровых автоматах. В финале, проколовшись, надышавшись, наигравшись и посинев от слов и знаков, можно словить и «настоящий» кайф. На круг его стоимость – 15 млрд. долларов.

Суммировав эти и другие расходы на пустые, вредные, надуманные и навязанные человеку и обществу потребности, пустые наполнители или муляжи смысла жизни, получим цифру, рав-

ную стоимости того, что мы реально производим всей страной. Именно производим (не путайте с тем, что выкачивается из своей земли и отдается в земли другие за деньги, которые получаем, увы, не мы).

Пора ставить диагноз: общество больно, оно не имеет цели развития и потому нуждается в последовательном лечении. Но великий русский хирург Н. Пирогов писал: «Фунт профилактики стоит пуда лечения». Здоровье человека и общества – это не отсутствие болезней, это полное благополучие и гармония целей и средств, желаний и потребностей, задач и планов, душевных стремлений и возможностей их достигать.

Куда потратить деньги, если на реальную потребность – жилье – их ни за что сегодня честно не заработать? Не купить сегодня молодому человеку квартиру ни на какую зарплату. А чтобы забыться, есть много отвлекающих ложных целей, задач и потребностей. Пирсинг, тату, игромания, наркомания – потребности одного ряда, они вредят человеку, противны его природе, отвлекают от истинного направления развития, высасывают его здоровье и деньги. В целом разоряют общество и ведут к деградации страны. Но эти муляжи, заменяющие реальную жизнь и подменяющие собой смысл бытия, востребованы.

Не птичий грипп угрожает сегодня стране, а эпидемия ложных потребностей, инфекционная мода на вред. А раз так, очень нужен опыт эпидемиологов, которые различают источник инфекции, пути и каналы ее распространения, сферы бытия и, конечно, устойчивость популяции к заражению, то есть иммунный статус населения.

Важно, чтобы молодой человек мог не только четко сказать, чего же он хочет, но и чтобы его желания были здоровыми, достойными и достижимыми. Телевидение в плане формирования желаний, моделей поведения, образцов подражания, сленга и даже образа мысли и жизни является главным камертоном современности, именно поэтому важно, чтобы это электронное средство последовательно проводило мысль о том, что Илья Муромец и Соловей-Разбойник не завозились по лизингу ни в нашу культуру, ни в нашу историю.

Тимур и его команда и Мишка Квакин со своей бандой; молодогвардейцы и Мальчиш-Плохиш; казаки и разбойники. Во все времена на Руси были не только свои герои, но и свои злодеи и антигерои. Выросшие на родной земле из отечественного фольклорного материала, эти персонажи олицетворяли квинтэссенцию народных представлений о добре и зле, справедливости,

долге и чести. И вдруг поползла на нас всякая, как говаривали в старину, «немчура». Ведь немцами на Руси называли не германцев, а всех иностранцев – тех, кто был «нем», так как не говорил по-русски. Ихних раньше чурались. Сегодня многие из нас говорят кто по-английски, кто по-французски. И это здорово! Главное, чтобы мы при этом берегли и продолжали свои собственные традиции и поздравляли друг друга с именинами, днем ангела или днем рождения, а не «хэпибездывали»; приглашали в гости на обед и потчевали, а не «ланчевали» друг друга. У нас своя великая культура, свой родной язык, своя вера, свои обычаи, свои герои и даже свои злодеи. Чужого нам не надо – ни привозного дурмана, ни заезжих проповедников. Нам не нужен ни Аум Сенрике, ни Рональд Хаббард, ни Ссека Асахара. Вместо терминаторов у нас всегда в богатой истории найдется свой Добрыня Никитич или Микула Селянинович, Иван Поддубный или Ермак.

Наши казаки покрепче самураев. А наши спецназовцы – покруче, чем рейнджеры. Нам не надо придумывать своих героев. У нас в каждой семье хранится память о героях прошлой войны. Массовый героизм народа невозможно сравнить с индивидуальными забегами к короткой славе «последних героев» из «слабого звена».

### **Общая характеристика Империи муляжей**

*Империя муляжей* – это саморазвивающаяся система, основанная не на производстве товаров и услуг, а на производстве чистой прибыли с использованием псевдотоваров и мнимых услуг, – доведение потребителей до того коматозного состояния, когда любое абсурдно-бредовое утверждение воспринимается как истинное. Лозунг: «Пейте мочу по утрам, она приносит Вам здоровье» – лишь одно из подобных заявлений, звучащих с экрана ТВ в передаче «Малахов +». Подобные высказывания – не единичные образчики абсурда, умноженного на крайнюю форму невежества. Массовое увлечение оккультизмом, астрологией, вудизмом, черной и белой магией, колдовством, приворотами, заговорами по объему охвата населения давно превысило систему стационарных медицинских услуг, которые население получает в своей собственной стране. Эффекты Чумака и Кашпировского, запущенные телевидением в начале 90-х годов, оборачиваются феноменами Григория Грбового и иных пророков колдовского фронта, которые лишь на втором десятке лет своей массовой оккультной деятельности арестовываются и получают 11 лет тюрьмы за свои системы омолаживания и воскрешения.

Империя муляжей построена на эффекте чуда, сочетающего с феноменом удачи, успеха на фоне темноты невежества. Империя муляжей – это огромная всепроигрышная лотерея – гигантский Лохотрон. Империя муляжей построена как мегафинансовая пирамида, обреченная на обязательный крах, но в силу своего масштаба как по охвату аудитории, так и задействованных институтов: государства, частного капитала, телерадиокомпаний, шоубизнеса, социальных имиджмейкеров, пиар-индустрии, она будет надуваться достаточно продолжительное время и лопнет с оглушительным грохотом.

Вечные субстанции: вода, земля, лес, недра; простые человеческие ценности – дом, очаг, семья, здоровье, образование, культура – все это в эпоху монетаризма или становится предметом наживы и максимального извлечения прибыли или отвергается как не способствующее обогащению. Империя муляжей заменяет вечные ценности системой мнимых, фальшивых фетишей. «Тебя ждут сотни удивительных открытий», – утверждает реклама новой пивной пробки. «Собери 10 пробок, и ты откроешь удивительный мир» – гласит другая пивная завлекалка. Так пафосно трактуется мишура.

### **Жизнь в займы**

Среди различных видов назойливой рекламы меня особенно бесит *реклама кредитного потребления*. Я рассматриваю ее как *форму культурно-психологического насилия*. Как навязывание чуждой нашей национальной традиции жизни в долг. Русский человек никогда не стремился к богатству, он стремился к достатку, чтобы все было. Своим трудом. И в достаточном объеме. Не больше и не меньше. И не дай бог кому задолжать. На Руси взаимопомощь была законом. Процентный кредит, основной фетиш Запада, пришел к нам достаточно поздно. Старуха процентщица – мрачный и трагический образ в нашей литературе. Сегодня американцы, прочно севшие на иглу потребительских и ипотечных кредитов и по сути являющиеся нацией банкротов, пытаются навязать этот порочный стиль жизни займы всему миру.

Жизнь в кредит – как наркотик: иллюзии красоты не прочны, грезы в долг не долговечны. Ведь реклама кредитного потребления играет на твоих комплексах, в том числе на комплексе неполноценности. «Без наличных твой голос не слышен, твой вес незначителен», «возьми кредит, и тебя услышат» – гласят призывы, но никто не говорит, во что обойдется гусарство и бравада

пикующего на чужие заемщика. Никто не упоминает, что после займа – ждет расплата, в том числе и по процентам, которые надо отработать, став заложником, рабом кредитного плена. Так уж лучше жить скромно, но на свои, здоровее будешь! Национальная психология на изломе. Установка – «скромно, но на свои». «Живу, как могу, но никому не должен» меняется на: «возьми в долг, живи, как хочешь», «ты достоин лучшего» «живи сейчас, не думай о последствиях». Столь резкая смена социально-культурного стереотипа и индивидуальной психологической установки обуславливает поведение кредитного ажиотажа, кредитно-потребительского бума.

Если в традиционной культуре содержалась установка на бережное отношение к еде, к хлебу, к продуктам вообще и пищевым в частности, то технологии марчендайзинга, умноженные на телевизионно-рекламную бомбардировку психики зрителя-потребителя, внедряют в сознание неподготовленного покупателя установку – «мети все подряд». Цепь случайных не мотивированных покупок товаров, не нужных, но знакомых по рекламе на ТВ, приводит к затовариванию, 25% излишним тратам и в конечном итоге выбрасыванию взятых впрок и испортившихся продуктов.

Кредитное потребление, его доступность и легкость, срывает обывателя с тормозов контролирующего и анализирующего сознания и переводит в режим безудержного и бездумного поглощения продуктов питания и товаров производства.

Надо – не надо, купим. Хочу – не хочу, голоден или не очень, все равно куплю на всякий случай и съем. Ожирение и избыточный вес одно из следствий потребления про запас. Так возникает потребительский стресс, бум, ажиотаж, стимуляция неадекватного спроса, увеличиваются денежные траты, в большинстве случаев необоснованные и излишние.

Так появляется механизм, при котором продукты и товары становятся лишь поводом и промежуточным этапом в потреблении главного товара современности – денег. Деньги, которые решают все и которых не хватает всегда, ибо не их экономия, а их постоянный и все возрастающий обмен на в большинстве случаев не нужное, вредное, излишнее, есть главный залог засасывания потребителя в воронку процентно-кредитной кабалы.

Сегодня в нашей стране, где всегда тонко ценилось искусство, где оно не потреблялось, а ему внимали, где в традициях кинопросмотров в 1930–1960 годы было исполнение живой музыки и пения перед киносеансом, сегодня – в кинотеатрах на сеансах

чавкают попкорном и хлопают кока-колой – новый американский стандарт жвачного кинопотребления.

### **Наша карта бита? Как она ляжет в XXI веке?**

Как же связано телевизионное производство муляжей, которыми все более и более насыщается наша жизнь, с постепенным изменением самой жизни, ее моделей и конфигураций, модификацией основных ее параметров?

Взглянем на историческую карту прироста территорий в эпоху тех истинных хозяев Русских земель, которые крепко держали штурвал в своих руках.

Сравним территории, приобретенные царями и императорами, с землями, утраченными Россией в последнее десятилетие прошлого века, и поймем, что у истории и сравнительной географии свой счет к политическим деятелям. Пройдет десяток лет, забудутся детали и подробности, сотрутся нюансы, и Б.Н. Ельцин в памяти народной и исторической останется как секретарь обкома, взорвавший Ипатьевский дом, президент, расстрелявший парламент, и политик, разваливший СССР и ограбивший Россию.

Именно вследствие этих деяний и возникла другая карта родины.

Перед нами политическая карта мира, напечатанная в Европе в начале XXI в. Это еще один яркий пример политического муляжа. Россия на ней покрашена в свой традиционный розовый цвет до Урала. Восточная часть великой в прошлом державы окрашена в зеленый тон с надписью «Siberia» – это не политическое, а скорее географическое определение территории, которая свободна к заселению, разработке недр, политическому освоению. Такие детали, как острова Курильской гряды, уже отошедшие к Японии, или дельта великой реки Волги, перешедшая в юрисдикцию Казахстана вместе с российским побережьем Каспия, пустяк по сравнению с потерей всей Сибири, богатством которой должно прирастать могущество России. Россия может быть или великой, или ее просто не будет. Контуры этого небытия уже обозначены на этой международной карте. Границы страны, ее территориальную целостность, государственную безопасность России может сохранить лишь политическая воля сильного народа и честных государственных мужей.

Но сильное государство может возникнуть лишь тогда, когда народ и его лидеры осознают угрозы своей безопасности и не смогут ни согласиться, ни смириться с ними. Вот почему

так важно взглянуть на третью карту, где в боевом ракурсе разверстаны красные стрелы нарковторжения. Если эти удары не будут отбиты, а враг – разгромлен, наша карта будет бита. Вот почему так важно, чтобы вся страна встала в единый строй – как в 1812-м, как в 1941-м – только в этом случае мы не станем «уходящей натурой». Когда последний русский царь Николай II отрекся от престола, он оставил страну, в которой с момента восшествия монарха на трон население увеличилось на 60 миллионов человек. Россия была единственным из участвовавших в Первой мировой войне государств, где не вводились карточки на продовольствие. По хозяйственным показателям 1914 г. стал своего рода эталоном процветания. Тем не менее нерешительность власти в социально-экономических преобразованиях, коррупция в чиновничьей среде, с одной стороны, а с другой – давление революционеров-экстремистов и разного рода террористов привели к семнадцатому году. За ним последовала череда бед и тяжелейших потрясений.

В наше время демографическая статистика отнюдь не склоняет к оптимизму. Начиная с 1992 г. смертность российского населения превысила рождаемость в 1,7 раза. Ежегодно население нашей державы уменьшается на 800 тысяч – 1 миллион человек. В городах и селах России могло бы расти на 6 миллионов детей больше, чем сейчас. Третью умирающих – люди трудоспособного возраста, из них 80% – мужчины. Средняя продолжительность жизни российских представителей «сильного пола» – 57 лет. По этому показателю мы, кажется, поставили некий антирекорд. Смертность от инфекций увеличилась в полтора раза. От сердечно-сосудистых заболеваний – в 1,4 раза. От отравлений и травм – в 1,6 раза. К прочим бедам прибавилась такая напасть, как наркомания. Усилиями Госнаркконтроля только за неполный 2004 г. изъято из незаконного оборота более 90 тонн наркотиков. Но вал предложения (в связи с увеличением опиумных посевов на подконтрольных американцам афганских полях) встречается с растущим спросом на наркотики как следствием непереносимых социальных стрессов. Безысходность, неприкаянность, неостребованность, становясь массовым состоянием, толкают миллионы людей к дурману. Колются не только чем-то, но и почему-то.

Низкие доходы, преступно несправедливое распределение национальных богатств, невыполнение социальных программ, неуверенность людей в завтрашнем дне – вот фон, на котором рядовые граждане ведут напряженную борьбу за выживание. И все-таки хочется верить, мы не станем «уходящей натурой».

## Зависнутые, или зона кайфа

Наша жизнь никогда не была простой и легкой. Но сегодня для многих она становится все более вымороченной, вычурной и, так сказать, виртуальной. Мы стремительно погружаемся в ситуацию, которую можно определить как муляж жизни. Если пьешь молоко, срок хранения которого полгода, то, наверное, это уже не молоко. Настоящее молоко от домашней коровы скидает на третий день.

Пищевые добавки заменяют нам пищу. Консерванты, красители, разрыхлители, ароматизаторы, улучшители цвета и другая химия придают наполнителям живота подобие вкуса. Пиво сообщает легкость мыслям и беседам. Сигареты позволяют расслабиться. Наконец, наркотики дают возможность улететь. Допинги – улететь дальше, быстрее и выше всех. Антидепрессанты помогают не грустить, транквилизаторы – не психовать. А полный комплект этих продуктов чистой химии предоставляет уникальный шанс не жить. А зависеть. Или зависнуть.

Не важно, от чего ты зависишь, не важно, кто сумел накинуть на тебя петлю или ярмо, – дилер фирмы пищевых добавок, представитель тоталитарной секты или компьютерный монстр. Последний, кстати, подсадил целый американский класс на игровую «иглу».

Так люди теряют истинный курс, вкус и смысл жизни, заменяя подлинные ценности подлыми суррогатами. Несмотря на то, что любые модификации настоящего превращают в мутантов. Люди подвергаются интенсивной телемуляжной атаке, перестают бояться трансгенного в себе и заместительного в других – муляжи системно опутывают и укутывают человечество, мешая быть настоящими и независимыми!

Грязные брызги наркогенной культуры все чаще туманят нам сознание. Само понятие «наркогенная культура» легализует внедрение наркотиков в жизнь, окультуривает их в человеческом обиходе. Создает своего рода фон для их внедрения.

Культура вещь хорошая и наркогенной быть не может. Наркогенными могут быть культуры с различными приставками – суб, сельхоз, анти. Всевозможные приметы – грязные брызги, которые сливаются в вонючую жижу, тошнотворное болото наркогенной антикультуры, – на первый взгляд безвинны: фенечки, примочки, приколы, косички, тату, пирсинг, музыкальные стили рэв, рэп, рок, одежды – грязные, неопрятные, засаленные... Сленг и даже интонация и манера говорить, растягивая слова, словно под воздействием дозы... Все эти брызги – выдрючивание,



признаки, свойства большой беды. Эти и многие другие символические знаки маркируют и отгораживают уже вымороченное наркосообщество от мира нормальных людей. Рядят помеченных в образы вроде бы экстравагантные и даже порой манящие своей таинственной непохожестью на мир обыденного и потому вроде бы скучного.

Не обольщайтесь, за этой загадочностью – патология, пустота и смерть. В отличие от высоких образцов подлинной культуры наркогенная антикультура – сборище уродств и вывихов сознания. Сознания предварительно опустошенного, выпотрошенного и потому пустого, как будто выеденного червем изнутри. Наркогенная антикультура поражает интеллект, заменяя подлинное иллюзорным и виртуальным; она иссушает душу, калечит тело. Сначала только подсаживает, затем обрекает на полную зависимость. Поэтому так важны гигиена, экология сознания, души, чувств. Самозащита от агрессивной и вредоносной моды на любую дурь – гарантия человеческого благополучия и успеха, но телевидение все чаще и чаще снижает критический барьер, уничтожает культурный фильтр – который мог бы отторгать пагубное.

В одной старой песне студентов-медиков есть такие слова:

*Как говорится, вскрытие покажет,  
Ведь патанатом – лучший диагност.*

Юмор у медиков, конечно, специфический, в нем смешное пополам со страшным.

Патологии бывают не только медицинские, но и социальные. На каждую найдется свой патологоанатом, однако до тех пор, пока мы живем и живы, мы должны в своем сознании проводить четкие границы между нормой и патологией, здоровьем и отклонением от него.

Любое отклоняющееся, или, как говорят ученые, девиантное, поведение – сильная предпосылка для патологии и смерти. Как социальной, так и полного физического небытия.

Трудно остаться стерильным в реальном социуме, не подхватив очередную модную заразу – пирсинг, татуаж, травку, ширево или наркотический сленг, на котором сказано это уродливое слово «ширево», ставшее обиходным в молодежной среде.

Иммунитет дает возможность отторгнуть бактерию, не позволяет организму заболеть. Но главное – это знать, что кроме соблюдения социальной гигиены и естественной невосприимчивости существует еще и экспресс-диагностика предлагаемых тебе удовольствий и форм жизни. Ведь путь от прокалывания пупка до прокалывания вены не так уж и велик. В несколько шажков.

Необходимо с юности чувствовать разницу между добром и злом, истинными ценностями и ложными увлечениями. Важно самому научиться ставить правильный диагноз любым социальным проявлениям окружающей среды. Тогда не придется опасаться, что диагноз тебе в двадцать лет поставит патологоанатом. К сожалению, сегодня телевидение все реже задается философскими вопросами о смысле жизни человека и смысле бытия человечества. ТВ все чаще дает установки на кайф, удовольствие – «утоли жажду, сделай паузу, не тормози сникерсни, ведь ты это достоин, открой мир удовольствий, погрузись в мир волн».

В результате перед человечеством не ставится вопрос – «ради чего жить?» Основной вопрос бытия звучит: «Как выжить?», а поскольку это не жизнь, то – «умереть или сдохнуть?».

В уходящем году в нашей стране от употребления наркотиков погибло более 100 000 человек, преимущественно молодых. Это больше чем за всю десятилетнюю военную кампанию, которую вел СССР в Афганистане (16 000 человек). Больше чем все боевые потери СССР и России за период с 1945 года.

Потери тяжелейшие, невосполнимые, влекущие генетические и демографические последствия – от одной части умерших дети уже родились (с пагубной наследственностью), от другой части уже никогда не родятся.

Многие радикальные обыватели, ненавидящие наркоманов, считают: «Туда им и дорога», «Собаке собачья смерть». Приводят доводы, вспоминают о муках родственников, соседей, сослуживцев, да и самих несчастных, до срока ушедших из жизни.

Думая об этом, понимаешь, что кроме различных градаций жизни (интересная, насыщенная, содержательная, полная, счастливая, беспутная, никчемная, пустая, бестолковая и т.д.) есть различные градации смерти. Притом что все мы умрем, нам, как правило, безразлично – как.

Умрем героически или пристойно? В тяжких страданиях или легко? А может, «сдохнем как собака под забором», по народной поговорке? В конце концов, все зависит только от нас, как жить и как умереть, каждый решает сам.

Не будем выносить вердиктов наркоманам, умерли или сдохли, решать не нам.

Ясно одно: сегодня человеческие потери превосходят боевые – это Война.

В этом году мы потеряли 100 000 человек. Каковы будут цифры в последующие годы, зависит от всех нас. А пока скажем: «Они погибли!».

*В. Сухарева*

## **Музыкально-развлекательное радио середины 1990-х годов.**

### **Провокация и эпатаж в борьбе за аудиторию**

Период 1995–1998 гг. был одним из самых интересных и свободных периодов в истории коммерческого радио в России. Кто-то называл его «золотыми годами радио», кто-то периодом «дикого рынка». И то, и другое в равной степени было справедливо.

Это было время, когда к работникам радио пришло понимание технологичности работы, но еще не ушло желание экспериментировать. Когда за творчество поощряли, а изменения в «шаблоне успеха» приводили к положительному результату. С другой стороны, этот период стал началом становления рынка радиовещания, когда суть рыночных отношений с их не всегда честной конкуренцией, большими деньгами и непреложным законом рентабельности стала постепенно доходить до участников радиовещательного процесса. А там, где появляется ощущение денег, появляется и желание получить их любой ценой.

К середине 1990-х гг. в России начал активно формироваться рынок товаров и услуг. Появился активный рекламодатель, который искал своего потребителя и те СМИ, которые могли бы его ему предоставить. Оказалось, что на радио можно зарабатывать большие деньги.

Но население, раньше просто слушавшее радио и с восторгом потреблявшее все подряд, стало более искушенным. Оно посте-

пенно превращалось в аудиторию, распадаясь на группы с определенными портретными характеристиками и предпочтениями. Слушатель стал искать «свое радио».

В ответ на это в эфире началась «игра в специализацию». Радиостанции стали обозначать целевые группы и декларировать суженные форматы. Правда, дальше деклараций зачастую дело не шло. За основу вещания часто бралась концепция уже существующей в эфире преуспевающей станции и с нее просто делалась калька: копировались манера ведения эфира, передачи, переманивались ди-джеи. Радиорынок оказался переполнен практически одинаковыми радиостанциями, у которых при разности заявляемых целей и форматов оказывались однотипные рубрики, одинаковые новости, музыка – вариации на тему одного плей-листа. Сходство было настолько сильным, что в то время некоторые ведущие могли позволить себе работать одновременно на нескольких радиостанциях.

Реакция аудитории не заставила себя ждать. Поведение слушателя стало непредсказуемым. В эфире звучало радио для женщин, половина аудитории которого оказывалась мужской, радио для деловых людей, которое слушали водители, радио для автомобилистов, которое нравилось домохозяйкам. И рекламодатель оказывался прав, когда не верил, что у радиостанции «N» – та аудитория, которая его интересует.

К этому времени стало понятно, что просто развлекать или информировать слушателей уже недостаточно. Необходимо было искать другие формы коммуникации с аудиторией, причем как открытые и прямые, так и латентные, исподволь формирующие ее привязанности к радиостанции. Нужно было сделать слушателя не пассивным потребителем, которого по сути ничего не держит «на волне», а активным участником эфирной и внеэфирной жизни станции. В поисках новых путей общения с аудиторией и обеспечения стабильного рекламодателя радиостанции стали постепенно выходить на иной уровень конкурентной борьбы – борьбы за соответствие стилю жизни слушателя, формируя тенденцию к социализации. Это подразумевало двустороннее общение между радиостанцией и аудиторией, возрождение одной из главных черт радио – интимности контакта со слушателем, основанной на интерактивности и включенности. Радиостанция становилась для аудитории спутником, другом и партнером. У них появлялись общие пристрастия, досуг, общие проблемы. Так вокруг станции создавалось «сообщество» преданных слушателей, которых ничто не могло заставить сменить волну.

Можно было действовать и от противного – создать некий стиль вещания, активный социально востребованный имидж и привить его аудитории как стиль жизни, формируя таким образом эту аудиторию «под себя».

Стратегически это выглядело так. Радиостанция продолжала работать в распространенном на рынке формате, но заявляла «идею вещания», выгодно отличающую ее от других со сходными программами. И, подогревая эту идею продуманной программной политикой и специальными внеэфирными проектами, начинала приманивать к себе аудиторию. Характерный пример реализации такой стратегии – радиостанция «Серебряный Дождь».

Радиостанция «Серебряный Дождь» вышла в эфир 4 июля 1995 г. на частоте 100.1 FM.

Судя по публикациям, ее история началась «как в авантурном романе». «Одному романтичному и влюбленному в «Beatles» юноше вдруг обломилось за океаном наследство. В далекой Америке его неведомая тетка оставила племяннику одну-единственную вещь – картину Гогена «Дождь на серебряном фоне»<sup>1</sup>. Но картину якобы не разрешили вывезти из Америки, и юноша, будучи вынужден с ней расстаться, деньги, полученные за продажу шедевра, «решил потратить не на мороженое и американские горки, а на новую радиостанцию»<sup>2</sup>. И этот «романтик и капитан Грей современности» назвал радиостанцию в честь «утраченного шедевра» – «Серебряный Дождь»<sup>3</sup>. Так звучит эта душещипательная история – непревзойденное до сих пор в российском радиобизнесе начало рекламной кампании.

Уже через месяц после выхода в эфир радиостанция занимала 13-е место<sup>4</sup> по объему ежедневной аудитории в списке 43 станций московского диапазона и стала одной из самых заметных в Москве.

В формате «Серебряного Дождя» не было ничего принципиально нового. Но успех во многом был обусловлен тем, что радиостанция заявила о стиле жизни, а не просто о наличии «хорошей музыки», как тогда делали все остальные. Она создала образ «серебряной молодежи», который очень активно и быстро внедрили

<sup>1</sup> Цит. по: *Абраменко И.* «Серебряный дождь» – памятка радиодиректору // Центр, 1996, 31 марта.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Данные приводятся по исследованиям компании «Комкон».

в сознание определенных аудиторных слоев, убедив их, что это модно, престижно, весело и почти элитарно. Раньше была «золотая молодежь», а теперь «серебряная», что ничуть не хуже. Хотя бы просто потому, что для того чтобы стать частью этой молодежи, надо слушать станцию «Серебряный Дождь», посещать дискотеки, проходящие под эгидой «Серебряного Дождя», и поддерживать его акции.

Радиостанция стала некоей социально-активной силой, которая под лозунгом: «Ты и “Серебряный Дождь”», стала объединять вокруг себя людей. Как говорил промоушн-директор «Серебряного Дождя» Кирилл Исакин: «Если думать, что для того чтобы кого-то удивить, надо лезть из кожи вон, то это заблуждение. Однако несомненным успехом я считаю внедрение в сознание людей понятия “серебряной молодежи”. Это весьма многочисленная группа молодых людей. Они могут выглядеть по-разному, заниматься чем угодно, но их объединяет то, что всем другим радиостанциям они предпочитают “Серебряный дождь”»<sup>5</sup>. (Сегодня можно сказать, что этой цели подошла бы и любая другая идея, отличающая аудиторию «Серебряного Дождя» от остальной молодежи.)

Еще одним беспроблемным приемом, которым воспользовалось руководство радиостанций для привлечения аудитории, стал эпатаж.

Провокация на долгие годы стала фирменным стилем «Серебряного Дождя». Ведущие радиостанции были откровенны, а местами и безапелляционны в суждениях. Например социальная реклама «за чистоту» от «Серебряного Дождя» гласила: «Мечта людей летать – реальностью не стала. Ты не птица, человек. Не какай, где попало». А премией «Серебряная Калоша» за самые сомнительные достижения в шоу-бизнесе награждались знаменитости российской эстрады и московского бомонда. Номинации звучали так: «Самый независимый продюсер, от которого ничего не зависит» (1997), «Самое свободное средство массовой информации» от моральных и нравственных обязательств (1997), «Крутые яйца» – присуждается молодым исполнителям, которым все «по колено» (1998), или «Музыкальный навоз» – номинация для тех, кто сам не может ни петь, ни танцевать, не пишет стихи, зачастую не имеет музыкального слуха, но тем не менее именно они составляют ту почву, на которой произрастают

---

<sup>5</sup> Цит. по: Агутин, Зверев и Юдашкин работают на «Серебряном Дожде» // Огонек, 1996, № 13. С. 77.

ростки шоу-бизнеса (1998). В целях саморекламы радиостанция запустила даже спутник на орбиту. Правда, он упал, но эффект того стоил. В общем, руководство станции сделало все, чтобы привлечь внимание слушателя и сформировать имидж «радиостанции-прорыва», шокирующей, но попирающей пошлость, скуку, серость и бездействие. И им это удалось.

Другой характерный фигурант этого периода – «Русское Радио» появилось в августе 1995 г., представив слушателям 100%-ный русскоязычный музыкальный формат. Сняв табу на русскоязычную музыку, оно доказало, что музыка на национальном языке априори популярна. Фактически с этого проекта началась русификация западной вещательной модели, что было очень важно для рынка, который уже задыхался в штампах, заимствованиях и боязни двигаться вперед по непроторенной дороге.

Своей ориентацией на русскоязычную музыку «Русское Радио» заложило основание для формирования системы отечественного шоу-бизнеса и начала срачивания его с радиовещанием. Ориентация только на русскоязычный музыкальный материал вынуждала руководство радиостанции постоянно искать новинки для эфира. Спрос рождает предложение. Популярное радио становилось целью молодых исполнителей и их продюсеров. Сегодня это кажется само собой разумеющимся, а в середине 1990-х это было внове.

Первым формировать имидж радиостанции эфирным способом стало тоже «Русское Радио».

Идея введения в эфир имиджевого персонажа, который бы олицетворял собой радиостанцию, была необычной. До этого персонафикация ведения безусловно присутствовала, но так, чтобы один образ стал олицетворением всей концепции радиостанции – это было неожиданно. Да еще какой?! Хамоватый, простой, «воспевающий материально-телесные ценности»: «Главное, ребята, перцем не стареть», «Плох тот солдат, что не желает спать с генералом» или «Баба с воза – потехе час». Для «Русского Радио» таким персонажем стал Николай Фоменко. Образ Николая Фоменко и ролики, рассыпью пущенные по эфиру, которые в отсутствие ведущего его голосом подкрепляли имиджевые характеристики станции – стали хитом проекта. Во-первых, это были первые юмористические элементы оформления эфира, которые несли отдельную смысловую нагрузку и были обособленными эфирными элементами. Во-вторых, это было смешно. В-третьих, оригинально. И очень соответствовало господствующим в тот период настроениям в обществе: «Кто первый встал, тому и тапки».

Озвучивание по радио простой социальной философии очень веселило и притягивало аудиторию.

Но главным было не это. «Русское Радио» впервые в основу своей программной политики заложило не просветительскую функцию и не стремление нести в массы высокую не важно западную или отечественную музыкальную поп- или альтернативную культуру, а жесткую ориентацию на вкусы обывателя, среднестатистического человека, не интеллектуала, без особого образования, который просто живет изо дня в день, зарабатывает на жизнь, борется, выживает, смеется над неприличными анекдотами и пьет водку. Это было настолько неожиданно для рынка и для аудитории, что практически перевернуло мировосприятие и первых, и вторых. Рынку стало понятно, что для того чтобы делать деньги, не нужно аудиторию образовывать и учить. Нужно дать ей то, что она хочет, причем особо не цензурируя ее потребности. Аудитории же впервые «Русским Радио» была предложена примитивизированная модель развлечения – «смешно и про понятное и знакомое».

Так, по сути, случайно, «Русское Радио» совершило концептуальную революцию в российском эфире. До середины 1990-х гг. российское коммерческое радио, даже изменив подходы к программированию и введя интерактив, все равно двигалось в русле принципиальных традиций советского радио, неся через вещание «качественное», «достойное» развлечение и не важно какое – музыкальное, экономическое, политическое – но просвещение. «Русское Радио», случайно нащупав и точно отработав нишу упрощенного, «примитивного», местами «неприличного» и балансирующего на грани дозволенного, развлечения, запустило процессы девальвации концепции просвещения методом радио, фактически разрушив последние табу и традиции радиовещания советских времен.

«Открытия» «Русского Радио» и «Серебряного Дождя» неожиданно стали очень актуальными и своевременными. Музыкально-развлекательные радиостанции середины 1990-х гг. вынуждены были стать более активными и даже агрессивными по отношению к своей аудитории. Руководство станций постепенно приходило к выводу, что чтобы привлечь и удержать аудиторию, уже мало просто хорошей программы. Слушателя нужно завоевывать. Более того, чем сложнее и тоньше программа, тем меньше у нее будет аудитории и, как следствие, меньше денег у радиостанции. А чтобы заработать – не нужно думать о высоком. Слушателя надо просто завлечь. Для этого использовались все возможности радио исподволь структурировать вкусы и запросы



аудитории. Провокация и ориентация на социальные стереотипы стали хорошим подспорьем в этой «работе».

А выведение примитивной, ночной философии в утренние и дневные эфиры, когда радио слушают все, и дети тоже, окончательно «прорвало шлюзы приличия».

### Утренние шоу в эфире

Середина 1990-х гг. была временем появления, расцвета и максимальной популярности русскоязычных утренних шоу на радио. Утренние телевизионные программы тогда были достаточно политизированными и еще не взяли идею развлекательно-информирования за принцип формирования эфира. И радио по утрам «было» телевидение своим разнообразным предложением. Каких только программ в то время не было: чисто музыкальные, как на «Радио 101» или «Классике», чисто информационные, как на «Эхо Москвы», «Открытом радио», «Маяке», разговорно-музыкальные (когда два ведущих свободно общаются в эфире на фоне музыки, новостных блоков, рекламы, специальных рубрик и т.д.) как на радио «Максимум».

В этот период сложилась и основная типология утренних шоу, которая характерна и сегодня<sup>6</sup>:

– Авторское разговорно-музыкальное ток-шоу. (Оно строится вокруг одного ведущего – яркой личности и, по сути, его содержание не имеет ситуационной привязки к рабочему дню.)

– Музыкально-развлекательное ток-шоу с двумя и более ведущими, так называемый «Morning Zoo» – «утренний зоопарк». (Программа строится на новостях, музыке, рубриках, розыгрышах и общении ведущих между собой и с аудиторией.)

– Музыкальное шоу. (Оно строится вокруг музыкального плей-листа, а в эфире линейный ди-джей.)

Наиболее популярными были шоу типа «утреннего зоопарка» и авторские программы. Они привлекали своей формой, свободой общения с аудиторией, ненавязчивой психологичностью подхода. Фактически с утренних программ началось серьезное

---

<sup>6</sup> О типологии и принципах построения утренних программ см. подробнее: *Максимова О.* Утреннее шоу на музыкально-развлекательном радио // Радио музыкальное, новостное, общественное. М., 2001; *Сухарева В.А.* Опыт критического разбора утреннего шоу // Среда, 2000, № 11, ноябрь. С. 17–19; *Она же.* Критика по правилам. О профессиональном анализе программы // Среда, 2000, № 12, декабрь. С. 17–19; *она же.* «Утренний зоопарк» по-самарски // Среда, 2001, № 3, март. С. 17–20.

просчитывание психотипов аудитории. Психологический анализ стал основным при формировании утренней сетки. Учитывалось время подъема, время, которое рядовой слушатель тратит на завтрак, на утренний туалет, на сборы. Особенный акцент делался на то настроение, с которым человек вставал. И хотя выбор той или иной формы шоу зависел от того, какого формата была радиостанция, на какую аудиторию она работала и что отдельно взятый программный директор считает полезным для своей аудитории, моделирование и просчитывание утреннего настроения и распорядка дня типового слушателя стало законом для построения утреннего эфира. Логика была проста.

Если слушатель – деловой человек и с утра ему нужно как можно скорее вернуться к действительности, по дороге на работу получить необходимую информацию о деятельности конкурентов и о том, на сколько упал доллар, – то во главу угла утренней программы ставятся новости: политические, экономические, валютные рынки, новости культуры, кино, сведения о пробках, погода и сигналы точного времени. Это деловой и бодрый подъем с максимумом информации. Эту нишу на рынке занимали так называемые информационные или информационно-музыкальные радиостанции. Например «Эхо Москвы» и «Открытое радио».

Ежели утренний подъем для слушателя мучителен, сопряжен с перепадами настроения, тоской по теплым Канарским островам и золотому песку, то ему нужно предложить что-нибудь полегче – чисто музыкальную программу или утреннее шоу, построенное в стиле утреннего зоопарка. Главное – создать хорошее настроение. Ведь, проснувшись, человек попадает из состояния полного комфорта в состояние полного дискомфорта. Ему было хорошо, тепло, спокойно и уютно. Он встает, ему холодно и противно, впереди жуткий день и вообще неизвестно, что произошло за ночь. Задача радиостанции – быстро, нежно и аккуратно вернуть человека в состояние покоя. И не важно, что восстановит этот комфорт – просто хорошая знакомая музыка или профессионально срежиссированный веселый ненавязчивый утренний треп, – главное, чтобы слушатель вышел из дому в хорошем настроении. На это работает хорошая знакомая музыка, настроение ведущих, смешные вставки из кинофильмов, выпуски погоды каждые 10 минут, минимум политических новостей, различные рубрики и розыгрыши.

«Представьте себе пасмурное зимнее утро. Надо вставать. Уже давно прозвенел будильник. А вы все еще лежите в кровати и в полусне бормочете: “Ну, вот еще пять минуточек подремлю.

Ну, вот еще три минуточки. Все, ровно в половину встаю...” Наконец время начинает поджимать, вы с трудом продираете глаза, долго ловите ногой ускользающий тапок, поеживаясь, бредете на кухню, ставите чайник, автоматически включаете радио...

А оттуда: “Привет, дружок! Я знаю, как тебе хочется вернуться обратно в теплую кровать, накрыться с головой одеялом и забыть про то, что сегодня обыкновенный серый будний день и тебе надо выходить на улицу и в толпе таких же, как и ты сонных и злых бедолаг месить подтаявший снег. Но у тебя есть я. Я подниму тебе настроение, поговорю с тобой по душам и снабжу тебя всей информацией, необходимой для тяжелого трудового дня”<sup>7</sup>.

Это, конечно, шутка, но она очень хорошо передает смысл того, что называется «утреннее» или «breakfast» шоу.

Слово «breakfast» в приложении к утренним программам можно перевести двояко. В классическом переводе и прямом значении этого слова – это «шоу к завтраку». Но слово «break» – можно также перевести как «пауза», «fast» – как «быстрый». И получится, что breakfast-шоу – это «шоу коротких пауз». Так как утренний режим человека рваный, состоящий из четко запрограммированных предельно хронометрированных рутинных действий, то и шоу должно состоять из коротких рваных отрезков, которые заполняются музыкой, рекламой, новостями, рубриками.

Но если культура информационных программ сложилась давно, для того чтобы сделать музыкальную программу нужно всего лишь приятного ведущего и толковую шлягерную музыкальную подборку, то культура утреннего ток-шоу складывалась непросто.

### **Первые утренние шоу в России**

Для СССР утренние шоу были долгое время неактуальны. Радиовещатели в условиях государственной монополии не особо заботились о нюансах настроений своей аудитории. И проблемы тяжелого подъема были фактами личной биографии отдельно взятого человека. Главное – он должен быть бодр, выбрит до сивовы и с утра политически подкован. А посему главными составляющими утреннего эфира были гимнастика и свежие новости.

---

<sup>7</sup> Из личного интервью с М. Козыревым (январь 1997 г.) // Архив автора.

Население же, в основном, интересовали только прогнозы погоды и сигналы точного времени.

Считается, что первые музыкально-развлекательные утренние шоу пришли в СССР с Запада вместе с коммерческими радиостанциями. Но аналоги все же существовали, хоть и назывались они более прозаически – утренними информационно-музыкальными блоками или программами.

Утренний информационно-музыкальный блок «Молодежно-го канала» радиостанции «Юность» был настоящей революцией в радиовещании того времени. До шоу ему было далеко, но программа шла в прямом эфире и новости передавались вперемежку с музыкой, викторинами, репортажами. Все несколько часов эфир вел один ведущий. Тогда по радио впервые прозвучали «Алиса» и Борис Гребенщиков с, мягко выражаясь, не ура-патриотическими песнями. Это был другой ритм, другое настроение. Сегодняшней аудитории, избалованной свободой самовыражения и вероисповедания, «сникерсами», «макдональдсами» и предельно забитым радиостанциями диапазоном, – это кажется уже давно истлевшим хламом, и абсолютно непонятным остается восторг старшего поколения по этому поводу. Но для конца 1980-х гг. это было прорывом.

Первое российское утреннее шоу «Moscow in the morning» появилось весной 1992 г. на радиостанции «Максимум», и его вели на английском языке Кэми МакКормик и Шон Кеннеди. Это была первая программа, построенная по американской модели, и ориентирована она была на англоговорящую аудиторию. Потом была программа «Родина Василия» («Vasiliy's neighborhood»), вел ее Василий Стрельников на английском языке на «Радио 7 на Семи Холмах» и была она ориентирована также на англоговорящих иностранцев.

Осенью 1994 г. на радио «Максимум» вышло новое, уже русскоязычное, шоу «Взлетная полоса». Ведущие Ольга Максимова и Дмитрий Тельнов. В то время это была одна из самых популярных и профессионально сделанных утренних программ московского эфира. Она была построена по принципу традиционных «шоу к завтраку»: двое ведущих, работающих на противопоставлении образов, развлекательные рубрики, розыгрыши, новости, сигналы точного времени, погода, информация о пробках и пр.

Но особенной популярностью в то время пользовались шоу «Хмурое утро» с Александром Гордоном на «Серебряном Дожде» и «Доброе утро, Вьетнам» с Николаем Фоменко на «Русском Радио». В основе этих программ лежала провокация и эпатаж

в чистом виде, иногда за гранью приличия. Эти же программы русифицировали серьезное заболевание мирового радиоэфира – «стерноманию» – сильное, почти патологическое увлечение американским ди-джеем Говардом Стерном.

### **Говард Стерн и его влияние на мировой радиорынок**

Самая быстро передающаяся болезнь мирового радиоэфира 1990-х гг. – «стерномания» – родилась в США и была названа в честь «носителя вируса» Говарда Стерна.

В начале 1980-х обычный ведущий Говард Стерн сделал типовое утреннее ток-шоу: ведущий выходит в эфир, говорит с аудиторией и гостями на разные темы, ставит музыку, выводит новости, дает рекламу – обычная программа. Но наполнена она была «новым содержанием».

Основой всех программ Стерна стал доведенный до абсолюта эпатаж. Он подпевал песням, выходил в эфир во время новостных блоков и комментировал те новости, которые его особенно взволновали, критиковал правительство, называл вещи «своими именами», «играл» на социальных стереотипах. Он заявлял, что все мексиканцы необразованны, что евреи жадны, что немцы – гитлеровские выкормыши. Он подтрунивал над гостями и слушателями. Для него не существовало святых вещей и запретных тем.

Стерн делал то, что никто никогда до него себе не позволял, и это было оскорбительно, беспардонно и зачастую просто омерзительно. Он подарил новый унитаз слушателю с самыми внушительными испражнениями. Причем конкурс проходил в прямом эфире. Он пригласил в студию женщину, предложил ей раздеться и описал то, как она это делает и какое у нее тело. Он занялся сексом у микрофона, воспроизведя радиоподобие секса по телефону, дав Америке послушать «оргазменные крики женщины». И это была не единственная выходка подобного рода. Он методично раскачивал американскую пуританскую мораль откровенными разговорами о сексе и полным уничтожением правил приличия. Но и те, кто его не выносил, и те, кому он нравился, слушали его шоу до конца с одной целью – чтобы узнать, что он скажет в следующую минуту. Экспромт и непредсказуемость обеспечили ему первое место в рейтинге.

При этом он позиционировал себя как «такого же парня, как и ты», по принципу «я – один из вас, поэтому могу сказать, что вы все – г...». Вся страна знала, сколько у него детей, сколько раз в неделю он занимается сексом со своей женой и «что у него

самый маленький член в мире – в эрегированном состоянии не больше 5–7 сантиметров – и от него отказываются все женщины (при том, что он красавец двухметрового роста). С этим же невозможно жить!»<sup>8</sup> И это звучало рефреном во всех его шоу. Как писали критики: «На своем члене Стерн сделал состояние. Его дефект уравнивал его с множеством средних американцев»<sup>9</sup>.

Аудитория ему прощала многое, потому что он разговаривал со средним американским обывателем на его языке и, выдавая свою точку зрения, отражал скрытые мысли и чувства среднего человека. Он воплощал гипертрофированную квинтэссенцию американского общества. И, как это не парадоксально звучит, аудитория это ценила.

Большая половина из того, что он делал, не имела бы столь шумного успеха, если бы не простой прием – игра на контрасте между чувством меры воспитанного человека и «безбашенной разухабистостью» Стерна. Таким «правильным» собеседником в утреннем шоу Стерна стала ведущая выпусков новостей Робин Куибер, которую он вовлекал во все разговоры вопросами типа: «А что ты думаешь по этому поводу?», «А как это было у тебя?», или фразами – «Не смотри на меня так, я знаю, что сморозил глупость, зато как сморозил...»

Развязность, невоспитанность и хамство Говарда Стерна принесли в начале 1990-х крупнейшей нью-йоркской станции «WNBC» десятки миллионов долларов дохода: аудитория росла, рекламодатели платили. Говард Стерн, ставший символом и синонимом дурного вкуса, грубости и пошлости, оказался ди-джем №1 в Америке, его шоу шло в 14 городах, включая Нью-Йорк, Филадельфию и Кливленд.

Парадокс его привлекательности для аудитории до сих пор является поводом для споров радиокритиков всего мира. Тот факт, что этот человек сделал огромное состояние на эпатировании общества, не прошло незамеченным. Когда вышел фильм «Части тела», снятый по книге Стерна, его смотрели и в нюансах обсуждали все. По миру прокатилась волна подражания Говарду Стерну. А в радиокругах родилось меткое словечко «стерномафия». В США, в Европе стали появляться ди-джеи, скабрешничающие в эфире, шокирующие и оскорбляющие публику, «вскрывающие» язвы общества.

---

<sup>8</sup> *Stern H. Private parts. N.Y., 1994. P. 15.*

<sup>9</sup> *Ibid. P. 25.*

С появлением фильма синдром «стерномании» наконец-то докатился до России и стал болезнью очень многих ведущих. На ряде радиостанций фильм был запрещен к просмотру для ди-дже-ев. При этом было понятно, они фильм непременно посмотрят. На радиостанции «Максимум» даже хотели устроить что-то вроде худсовета и обсудить – что можно делать в эфире, а что нельзя и почему. Но в глубине души все программные директора хотели иметь своих маленьких говардов стернов. В России начался бум на Говарда Стерна с полным копированием его методов и приемов.

### **Стерномания в российском эфире**

В середине 1990-х гг. в московском эфире появилось два утренних шоу: программа «Доброе утро, Вьетнам» Николая Фоменко на «Русском Радио» (по средам с 9 до 11) и шоу Александра Гордона «Хмурое утро» на «Серебряном Дожде» (понедельник, пятница с 7 до 11), – очень похожие на программу Стерна. Радиорынок, взбудораженный просмотром фильма и озабоченный «заразной болезнью», сразу окрестил ведущих плагиаторами. Действительно, у программ было много похожего: структура – новости, музыка, реклама, звонки в студию, по два контрастных ведущих (Николай Фоменко – Глеб Деев на «Русском Радио», Александр Гордон – Катя Шевцова на «Серебряном Дожде»), а главное – скандальность, провокационность и «эстетика материально-телесного низа». То, что они говорили и делали в радиостудии, одних раздражало, других восхищало. Несколько отличалась манера ведения. И коллегами по рынку это было расценено как недостаток таланта повторить оригинальную стерновскую манеру. Мол, чтобы «вытянуть» такого рода шоу, надо либо быть Стерном, либо предложить что-то оригинальное.

«Секс и эротика, семейные дразги и военачальники, грязное белье и чистые помыслы в программе Николая Фоменко «Доброе утро, Вьетнам» (цитата из эфирного прома).

Появление шоу «Доброе утро, Вьетнам» можно было считать естественным продолжением “рабочего имиджа” Николая Фоменко, созданного «похабными “Русскими звездами”», «непристойной “Империей страсти”», «испражнениями на собственные произведения» (читай самого Фоменко – журнал «7 дней», 1996, № 39. С. 33). В середине 1990-х Николай Фоменко – личность со сложившейся скандальной и провокационной репутацией, поэтому появление нового шоу было оправдано работой в рамках одного имиджа. Казарменный юмор делал Николая Фоменко эдаким «поручиком Ржевским

российского радио», которому как и персонажу похабных анекдотов прощали то, чего не простили бы остальным, и в чьих устах грубая банальность казалась естественной и даже симпатичной. А вставки: «Я люблю тебя, Коля» или томное: «Николай, еще!», озвученные женскими голосами, придавали шоу еще более характерный «фоменковский» колорит. И хотя правильной было предложить «поручику Ржевскому» вместо трепетного и интеллигентного Глеба Деева в пару девушку, «стилизованную» под другой анекдотический персонаж – «Наташу Ростову» – шоу Фоменко – за счет ли его имиджа или просто того, что Фоменко интересен сам по себе, что бы он ни делал – «вписалось» в ритмы «Русского Радио».

Программа «Доброе утро, Вьетнам» была построена по всем законам утреннего шоу: два ведущих, обзоры печати, политические новости, реклама, сигналы точного времени, погода и т.д.

Промежутки между типовыми элементами были заполнены звонками слушателей и разговорами в прямом эфире между ведущими и аудиторией. Все как во многих утренних программах.

Российская же особенность заключалась в высокой сложности диалога с аудиторией. В эфир звонили многие. И здесь и начиналось самое интересное.

Любой стег в эфире рассчитан на то, что среди звонящих найдется хоть один человек, который в состоянии подыграть ведущему. А что делать, если аудитория не идет на свободный импровизированный разговор? Тяжело было слушать, как разбитной, разудалый Фоменко пытается раскрутить заторможенного слушателя на разговор.

Если смотреть на шоу Стерна с точки зрения жанровых характеристик, то можно заметить одну деталь, которая является ключевым моментом при анализе причин успеха или провала всех его подражателей: привнесение максимально авторского начала в программу. Пьяные праздники, дети, жены, сексуальные пристрастия – все становится достоянием общественности. И если человек, который рассказывает о количестве своих любовниц, сам по себе интересен настолько, чтобы его слушали – есть шанс, что он получит свой процент аудитории. Фоменко это удалось. Репутация и имидж работали на него и держали слушателя. А умение легко импровизировать выручало в сложных ситуациях.

С проблемой заторможенности аудитории столкнулся и Александр Гордон в своем «Хмуром утре».

Эта программа не была так однозначна, как шоу Фоменко.

«Если вы хотите узнать, что ваши проблемы – это только ваши проблемы, слушайте беспрецедентный по своей жестокости эксперимент – утреннее шоу Александра Гордона “Хмурое утро”».



Это был действительно жестокий эксперимент и над аудиторией и над ведущим. Программа была построена по принципу авторского ток-шоу. Там были и новости, и музыка, и реклама. Но ключевой фигурой был А. Гордон.

Во время одного из эфиров Гордон публично опроверг слухи о родстве его программы и шоу Стерна, заявив, что он, в отличие от своих многочисленных критиков, долгое время жил в Соединенных Штатах Америки и может ответственно заявить, что общее у них с Говардом Стерном только их пол и время выхода в эфир – по утрам. Все! Потому что Стерн – забавный, но не очень умный человек, помешанный на сексе и политике. Что же такое сам Гордон, слушателям так и не удалось услышать. Про это он умолчал.

Гордон вывел в эфир абсолютно другой имидж. Вместо простоватого в своей эфирной непосредственности и примитивизме Говарда Стерна Гордон вывел к микрофону воинствующего эстета, хамоватого, подчеркивающего разницу между собой – умным и образованным – и недалеким, туповатым слушателем. Гордон снисходил к слушателю с высоты своего интеллекта. Он читал по памяти стихи Б. Пастернака и при этом, когда у него украли с полки в студии банку кофе, он в эфире обратился к вору: «Я оторву яйца тому, кто это сделал».

Все это создавало впечатление от шоу «Хмурое утро». Будто бы во время концерта в консерватории на сцену вышел человек во фраке и хорошо поставленным голосом спел: «По реке плывет кирпич из села Кукуево, ну и пусть себе плывет, деревяшка...». А галерка сначала зааплодирует, а потом задумается: то ли ее оскорбили, указав ей на место, то ли, наоборот, ей таким образом протянули руку.

Однажды он опаздывал на эфир на 2 (!) часа. В студии дергалась соведущая Катя Шевцова, которая периодически выходила в эфир и сообщала, что «если вы, проснувшись, настроились на волну “Серебряного Дождя”, а там ничего нет, не надо в недоумении крутить колесико настройки. Рано или поздно все начнется».

Когда Гордон все же появился, то на справедливый звонок слушателя в прямой эфир с вопросом где, собственно, Гордон был и не хочет ли он оправдаться перед аудиторией, Гордон ответил: «Радуйте, что я здесь. Вообще я вам ничего не должен и мне плевать на людей, которым что-то нравится или не нравится».

Если слушатель звонил на «Серебряный Дождь» в шоу «Хмурое утро», то он должен был быть готов, что ему, во-первых, не будут рады, хотя по идее должны, во-вторых, слегка нахамят, причем это должно быть им расценено как оригинальная манера ведущего.

Шоу Гордона напоминало шоу прокаженных. Закомплексованные, нервно хихикающие барышни в студии, редкие молодые люди, которые односложно отвечают на все вопросы, в то время когда должны демонстрировать слушателю чудеса эрудиции и остроумия. Как-то Гордон пригласил в студию девушку, чтобы она разделась в эфире. Она пришла. И ее обнажение должно было стать кульминацией программы. Но она стала ломаться прямо в прямом эфире. Диалог был впечатляющий: «– Ну, ты будешь раздеваться? – Ну, я не знаю... – Ну давай, у нас времени мало. – А передумать можно? – Нет, нельзя. В чем проблема? – Ну, я не знаю как сказать. У меня тут одна небольшая проблема интимного свойства. Я в общем... – В чем проблема?» Так они минуты три пререкаются, девушка мнетя, слушатель по другую сторону эфира чувствует себя предельно неловко, пока наконец девушка не произносит: «У меня трусы и лифчик разного цвета». А слушатель вместо подразумеваемого возбуждения испытывает чувство гадливости.

\* \* \*

То, что было впервые использовано в середине 1990-х гг. – сегодня распространенное явление, широко эксплуатируемое в разнообразных утренних, дневных и ночных программах в Москве и на многочисленных региональных радиостанциях по всей стране. Разный уровень агрессивности, разная мера приличия, разное тематическое наполнение – но сути это не меняет.

Хорошо это или плохо? Оценивать это явление можно по-разному. Вопрос в том, под каким углом зрения смотреть. Кто-то считает, что такие программы работают на раскрепощение аудитории и общества. Николай Фоменко в одном из своих интервью откомментировал программы-провокаторы так: «Я хотел посмотреть, что происходит в головах. И поразился тому, как за год по всей стране люди изменились – они освободились. Люди отвязались по полной программе, и это благодаря “Доброму утру, Вьетнам”, совершенно точно. На это ощущение свободы играли и “Империя”, и “Гвозди”. Все программы работали на уровень свободы слова, свободы мироощущения. На этом накопленном багаже легко работать далее...»

С этим сложно не согласиться. На определенном этапе общество должно переболеть свободой и вседозволенностью. Это неизбежное искушение, через которое должны пройти и слушатели, и радиопроизводители, чтобы выработать иммунитет и почувствовать границы дозволенного. И если воспринимать это явление как болезнь роста в переходе от закрытого и морально-го общества к открытому и самоцензурируемому – то это весьма

положительное и своевременное явление. И для российского радиорынка это было необходимо. И хорошо, что это произошло в середине 1990-х гг., когда это воспринималось как полулегальная экзотика, а не как разрешенная и тиражируемая норма.

С другой стороны, наше общество не знает меры ни в чем. И сегодня сложно не согласиться с поборниками морали и нравственности, которые упрекают СМИ середины – конца 1990-х в развращении аудитории, падении нравственности, работе на деградацию общества и попираание норм приличия.

Если же подходить к этому явлению с чисто рыночных позиций, убрав морально-этический подтекст, и проанализировать его с точки зрения механизмов коммуникации между СМИ и аудиторией, то окажется, что провокация – бессмертна и уникальна, как беспроигрышный и обязательный к периодическому использованию прием привлечения аудитории. Если хочешь получить аудиторию – опустишь до ее уровня, сними барьер между радиостанцией и слушателем. С формальной точки зрения запретить это нельзя. Это не нецензурная брань, не разжигание национальной розни. Это коммуникация на равных. Ведущие эксплуатируют в эфире расхожие социальные стереотипы, господствующие настроения в обществе, играют на человеческих слабостях, страстях, пороках. Это не запрещено законом. Это категории этики.

А коммерческое радиовещание, как живущее на деньги от рекламы и по сути финансовой эксплуатации различных социальных слоев, не может не замечать и игнорировать господствующие в обществе стереотипы и настроения.

В условиях рыночных, товарно-денежных отношений радио отражает общество, преломляет его интересы, потребности и вкусы и выпускает продукт, востребованный и желанный этим обществом. Оно не пытается формировать общественное сознание, оно лишь чутко слушает и удовлетворяет потребности. А в атрофированности лицевых мышц всегда виновато зеркало.

Характерно, что ответил упоминавшийся выше ди-джей Говард Стерн на упреки в неприличии: «Я живу в стране, где священники насилуют маленьких мальчиков, где питбули могут откусить ребенку голову, где тебя могут застрелить в собственной машине, где озверевшая толпа негров может убить еврея-хасида, а мэр сделает вид, что ничего не произошло, и где моя семилетняя дочь спрашивает у своей матери – моей жены про пенис и вагину и знает больше шуток про член, чем я! А теперь скажите мне, о чем я должен говорить на радио!»<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Stern H. Private parts. N. Y., 1994. P. 561.

*Л. Сараскина*

**«Сериальный» Достоевский:  
вдали от сигнальных огней**

Взволнованные и неполиткорректные авторы многочисленных Интернет-форумов, фиксируя ажиотажный интерес нынешнего ТВ к романам Достоевского («Снова Дос по ящику!»), потом, после двух новых сериалов, будут во всем винить глубокую, осмысленную экранизацию «Идиота», ставшую главным культурным событием 2003 г. Феноменальный успех многосерийного фильма Г. Бортко соблазнил, утверждают чатеры и блогеры, всех тех, кто решил за счет великого писателя сменить свой амплу, повысить рейтинги, закрепить за собой репутацию серьезных мастеров. У Достоевского это называется «разом весь капитал»: так, постановщик ментовских стрелялок («Хроники убойного отдела», «Улицы разбитых фонарей») и русской «бондианы» («Агент национальной безопасности») Д. Светозаров преподнес любителям классики «Преступление и наказание»; режиссер корпоративных мероприятий и кулинарных шоу Ф. Шультесс посягнул на «Бесов»; родитель «Каменской» Ю. Мороз после прозы А. Марининой взялся за экранизацию «Братьев Карамазовых».

Сразу после «Идиота» казалось и мне: мы возвращаемся к подлинной культурной иерархии, стоим на пороге нового летоисчисления на ТВ, а Муза экранизаций наконец-то выходит на люди возрожденной из пепла и очищенной от киномыла. Крити-

ки с восторгом говорили о великом прорыве, о серьезной интеллектуальной акции, о смелой заявке на будущее. Тот факт, что кинематографическая общественность вспомнила о существовании у себя дома большой литературы, обещал новые шедевры, в том числе и на поляне «Достоевский».

«Имею ли я право братья за Достоевского?» – этот естественный вопрос должны были, по-видимому, задавать себе все те, кто дерзнул, кто осмелился, кто замахнулся... Чем заслужено это право, чем оно *уже* доказано? Но не боги горшки обжигают... И когда у великих книг возникла толчея, ликовать зрителю особенно не пришлось. Участки застолбили мгновенно, леса возвели дружно, постройку завершили в рекордно короткие сроки, но обживать эти здания пришлось ой как нелегко...

К немалому смущению зрителей выяснилось, что сама по себе классика при перенесении ее на телеэкран отнюдь не гарантирует успеха. Как рентген, она высвечивает цели экранизаторов, меру их таланта, а также ту истину, что срастание с художественным примитивом никому не идет на пользу. Классический текст, у которого, за давностью лет, нет от кино охранной грамоты, держит глухую оборону.

Впрочем, никто как будто и не посягал на первородство романов Достоевского. Напротив, режиссеры (памятуя, быть может, о скрупулезной работе Бортко с текстом «Идиота») клялись в верности первоисточникам, декларировали приверженность канону, уверяли, что не допустят в своих картинах никаких пост-модернистских вывертов, ибо их кредо – просветительство, а значит, бережное отношение к классике.

## 1.

Так, задолго до телепоказа «Преступления и наказания» авторами фильма было сделано немало заявлений об аутентичности «их Достоевского», о принципиальном отказе от собственных трактовок и решении следовать каждой букве великого романа. Из многочисленных интервью режиссера любознательный зритель мог узнать, каких усилий стоили им погоня за правдоподобием в каждой мелочи, установка на максимальную достоверность каждого кадра. Раздобыть древние, тяжелые, как кандалы, башмаки для Раскольникова. Найти полицейские полушпаги для эпизодических персонажей. Изготовить резиновые манекены старухи-процентщицы Алены Ивановны, о голову которой дубль за дублем герой разбивал то-

поры, и не бутафорские, а настоящие (точный слепок сделали с экспоната, находящегося в питерском музее Достоевского). Запастись тазаками с краской, имитирующей кровь разного цвета, и наблюдать, каким оттенком она потечет по гуммозной голове. Отыскать в Петербурге заветный островок – кусок улицы с булыжной мостовой и отсутствием примет цивилизации XXI в. Воссоздать шумовую атмосферу эпохи – без гудков машин и трамваев, звуков современной музыки, зато со звоном колоколов, цоканьем пролетов, трескотней экипажей, пением шарманок. И, наконец, пресловутые мухи (о них успели написать, кажется, больше, чем о главных персонажах картины): искусственно выведенные насекомые, впавшие в спячку (фильм снимали осенью), в специальных контейнерах привозились на съемочную площадку, запускались в кадр и взбадривались вентиляторами. И только диаметр водосточных труб, сокрушались продюсеры сериала, не соответствовал реальности: при Достоевском они были узкими, и менять их было никак невозможно.

Несмотря, однако, на значительные средства и силы, пошедшие на трехмесячную подготовительную работу, невзирая на «неслыханно долгий» по нынешним временам съемочный период (восемь серий за четыре месяца, т.е. две недели на серию), фильм почему-то не впускал в себя, держал в стороне, не захватывал и не впечатлял. Напротив, чем-то раздражал и отталкивал. Главное, никак не удавалось *узнать, опознать* Раскольникова в этом невысокком худом юноше с нарочито экзотическим (римским? греческим?) профилем. Нет, одет он был правильно, как надо: грубые башмаки, старые лохмотья и та самая шляпа – «высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону»<sup>1</sup>. Потом стал понятен замысел режиссера. «Раскольников, – разъяснял в печати Д. Светозаров, – ведь не русская, а целиком заемная фигура. Федор Михайлович находился под огромным влиянием французских романтиков – от Шатобриана до Виктора Гюго. В каком-то смысле Раскольников – это русский Жюльен Сорель. У Кошевого (исполнителя роли Родиона Раскольникова. – Л.С.) абсолютно европейское лицо. И это очень важно. Заемные идеи должен воплощать нерусский персонаж»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 6. С. 7. Далее том и страница цитат указываются в круглых скобках.

<sup>2</sup> См.: Московские новости, 2007, 26 окт.–1 нояб. С. 35.

Итак, новая экранизация «Преступления и наказания», до тошно воспроизводя антураж старого Петербурга, демонстрируя правдоподобие деталей, проигнорировала главное – то, чем отличается русский Раскольников от европейских растиньяков, искателей карьеры, богатства, положения в обществе. Уже на титрах фильма хор поет текст из монолога Раскольникова: «Кто много посмеет, тот и прав. Тот над ними и властелин». С этой неподвижной идеей сериальный Родион Романович и существует от первой до последней сцены. И дело здесь вовсе не только в эпилоге, пять страниц которого авторы фильма просто отказались читать, поставив финальную точку в том месте, где Родя все еще упорствует. «Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? – говорил он себе. – Тем, что он – злодеяние? Что значит слово “злодеяние”? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому *они правы*, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг”.

Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною.

Он страдал тоже от мысли: зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинною?» (6: 417–418).

Но дальше-то в романе идут те самые роковые пять страниц, в истинность и спасительность которых авторы фильма отказались верить. «Эпилог, – полагали они, – написан другим слогом, видно, что это было сделано впопыхах. Достоевский же писал на заказ, и, видимо, срок подходил к концу. Иначе как объяснить эпилог на нескольких страничках для такого большого романа»<sup>3</sup>. Поразительное дело: те самые авторы, которых Достоевский утомлял размерами своих романов («Федор Михайлович, как и большинство писателей его эпохи, страдал многословием. Мы сделали героев более лаконичными и практически сохранили все эпизоды и сюжетные линии романа», – жаловался Д. Светозаров на страницах газет<sup>4</sup>), забраковали эпилог «Преступления и наказания» как раз за его краткость!

<sup>3</sup> Сигле А. Достоевский не киношный писатель // <http://www.vz.ru/culture/2007/12/3/129014.html>

<sup>4</sup> Московские новости, 2007, 26 окт.–1 нояб. С. 35.

В таком художественном решении исчезли, к сожалению, не только правда, но и правдоподобие. Вовсе не в лаконичном эпизоде, торопясь закончить к сроку большой роман, Достоевский заставляет героя-убийцу осознать глубокую ложь своих убеждений, сочиняет для него сон о неслыханно страшной моровой язве, охватившей человечество, и, не зная, что с ним дальше делать, толкает его на путь раскаяния. Еще в сентябре 1865-го (работа над романом была в разгаре) Достоевский писал своему издателю Каткову: «Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он – кончает тем, что *принужден* сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело» (28, кн. 2: 137).

Это значит, что уже с первой страницы романа Раскольников несет в себе потенциал покаяния. Это значит, что еще до рокового взмаха топора, до пролитой крови Раскольников уже наказан – теоретически обоснованное убийство, «кровь по вести» вырвали его из мира родных людей, и он потерял право на любовь матери, на сочувствие сестры, на участие друга. В таком решении нет ничего *заявного*, европейского; это, по Достоевскому, *русское* решение вопроса, а не «выдумка советского литературоведения», как теперь это пытаются доказать адвокаты сериала<sup>5</sup>. Как раз советское литературоведение всегда нехотя, сквозь зубы «прощало» Достоевскому его религиозные поиски. Оно же старательно игнорировало признание писателя: «Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28, кн. 1: 176); теперь «религиозные литературоведы», по закону маятника, игнорируют фактор мучений и фактор поисков, а самые ортодоксальные из них укоряют писателя за нецерковность его веры и «розовое христианство».

Конечно, каждый может относиться к центральной идее экранизируемого классического текста как ему хочется. Но, заяв-

---

<sup>5</sup> См.: «Раскаяние» Раскольникова, такое однозначное и привычное нам, – не более чем выдумка советского литературоведения. Так было проще, чем признать всю сложность, всю запутанность человека – о чем, в сущности, весь Достоевский (Архангельский А. // Огонек, 2007, № 48, 26 нояб.–2 дек. С. 46).



ляя, что «православие Достоевский себе придумал, потому что стоял перед свидригайловской пустотой» (цитирую фрагмент из интервью Д. Светозарова<sup>6</sup>), режиссер радикально расходится и с текстом романа, и со всем тем, чем действительно был Достоевский. Брутальный убийца-неудачник, обозленный на весь белый свет, каким в фильме явлен Раскольников, так ничего и не понявший в тайне своего «первого шага», – слишком зауряден, чтобы на полтора столетия застрять в мировой литературе. Такие убийцы, имя которым – легион, ничего не говорят ни уму, ни сердцу. Зря на такого Раскольникова тратит силы талантливый следователь-психолог (монологи Порфирия-Панина обращены не по адресу), зря старается угодить товарищу вдохновенный Разумихин, зря колотится бедная Сонечка – что делать ей с Родей, который, выйдя с каторги, будет твердить прежнее: дурак был, что сознался? Или, потворствуя новым веяниям, она тоже заявит: дура была, что толкнула его принести в полицию повинную голову?

Авторы, увлеченные поиском аутентичных пуговиц, не поверили Достоевскому в главном – так что мы видим *другого* Раскольникова, *другую* историю. Раскольников-Кошевой, лишенный нравственных рефлексий, одержимый одной лишь злобой, не способный ужаснуться содеянному или хотя бы сожалеть о нем, предвосхищает Петрушу Верховенского. А тот – тот уже играючи превратит тезис о крови по совести в принцип крови по политическому расчету и сделает из греха разделенного злодейства универсальный политический клейстер, который и соединит на время (только на время!) участников бесовского подполья.

Так и могучий красавец Свидригайлов, загримированный под Тургенева, почему-то сориентирован на «мучимого безверием» Достоевского. Но ведь Федора Михайловича, по его собственному признанию, «Бог мучил», а не его вечный антагонист... И вот Свидригайлов, духовно соединенный с Достоевским, пред-

---

<sup>6</sup> См.: Московские новости, 2007, 26 окт. – 1 нояб. С. 35. См. также: «Меня всегда волновал образ Свидригайлова, в котором мне мерещится зыбкий и туманный призрак автора... Не буду распространяться по поводу сложных эротических комплексов Федора Михайловича: со Свидригайловым его роднит не только это. Дело в том, что Достоевский, ставший истовым православным в конце жизни, всю жизнь свою мучился от безверия, которое, на мой взгляд, так и не преодолел. Рассуждения Свидригайлова о вечности как о грязной деревенской кухне с тараканами – отражение глубинных сомнений самого писателя». *Архангельский А. // Огонек*, 2007, № 48, 26 нояб. – 2 дек. С. 32.

стает в картине романтическим героем, отважно застрелившимся по причине любовного фиаско. Почему бы Дуняше и не полюбить такого славного богатого барина, который облагодетельствовал сирот Мармеладовых и готов был помочь Роде бежать за границу? Почему бы *такому* Роде и не сбежать? У Достоевского же про бестиального Аркадия Ивановича сказано: «Свидригайлов знает за собой таинственные ужасы, которых никому не рассказывает, но в которых проговаривается фактами: это судорожных, звериных потребностей терзать и убивать. Холодно-страстен. Зверь. Тигр» (7: 164).

Пропасть между правдоподобием и правдой не удалось перепрыгнуть и за восемь серий.

## 2.

«Бесы» Ф. Шультесса компактно уместились даже не в восьми, как планировал ранее режиссер Валерий Ахадов, впоследствии отошедший от проекта, а в шести сериях, так что зрителю телеканала «Столица» хватило рабочей недели (о «недоборе по времени» то и дело напоминалось актерам на съемках). Авторы «многосерийного художественного фильма по мотивам романа Достоевского») тоже, видимо, смущаемые многословием большого романа, удовольствовались минималистским конспектом, почти скороговоркой (отсечен Кармазинов, убраны все предыстории и все биографии романских персонажей). Действие протекает в игрушечных, почти кукольных декорациях (кажется, что их изготовили не на «Мосфильме», а в кабинете губернатора фон Лембке, из бумаги и папье-маше), среди искусственной слякоти и павильонных луж, налитых на сгнившие дощатые мостовые (тоже искусственные), в безвоздушном пространстве убогих комнат или пустынных богатых залов. Жизни нет нигде – ни в умах, ни на крышах домов. Этот мир уже так безнадежно изгажен и опаскужен, что никто уже не вытащит его из бесовского кружения. Герои «Бесов» не пьют, не едят, не спят. Они полностью предаются своим страстям. Поэтому в фильме минимум житейских деталей, – объяснял режиссер сугубо условный принцип существования героев (хотя в романе десятки сцен, когда герои и пьют, и едят, и спят, и им снятся цветные сны).

Каждая серия начинается музыкальным эпитафием («Мчатся тучи, вьются тучи...») и заканчивается титрами, медленно, минут по пять (на шесть серий набегают около получаса) ползущими по экрану. Рядом мелькают клипы-кадры, не вошедшие

в картину: сработанный топором макет липицбургского губернского города из выкрашенной вагонки (дома и церкви полуметровой высоты), а на его фоне люди бегут, скачут на лошади, летают, как у Шагала, по воздуху. Фортепиано, как шарманка, заводит одну и ту же мелодию – ту самую «пиесу» Лямшина, где «Марсельезу» перебивает, постепенно оттесняя и совсем вытесняя, гаденский вальсок «Mein lieber Augustin».

Замах Ф. Шультесса на «Бесов» – это, как утверждает режиссер, попытка создать кинематографическое произведение, адекватное литературному первоисточнику. «Сценарист Павел Финн чрезвычайно трепетно отнесся к тексту Достоевского, добавляя собственные слова и сцены только для драматургической связки. Фактически, все диалоги в фильме – это стопроцентный Достоевский. Ощущение книги было не утрачено»<sup>7</sup>. Кажется, однако, что проценты слишком завышены. Сценарий построен так, что зритель, не читавший роман, вряд ли поймет, что, с кем и где ВСЕ ЭТО происходит. Связь между сценами призрачна, картинки-иллюстрации движутся с нарушением событийной логики.

Понять из фильма, «сколько их, куда их гонят» и что, например, связывает Верховенского и Ставрогина, затруднительно – как и то, почему Шатов и Кириллов «не могут вырвать Ставрогина из сердца». «В фильме практически нет отступлений от текста, – говорит режиссер. – Мы даже включили в картину главу “У Тихона”, которую редактор “Русского Вестника” Катков по соображениям нравственной цензуры печатать отказался. Правда, мы “разбросали” ее по всему фильму. Так в начале картины Ставрогин вспоминает свои петербургские “похождения”, в его воображении возникает образ погубленной им девочки Матрешки»<sup>8</sup>.

Как красноречиво это «разбросали»! Ну не может Ставрогин в начале картины «публиковать» свои петербургские похождения. Привезя листки с исповедью из Швейцарии, он до поры глухо молчит и могильно хранит свои тайны. Он должен дозреть до визита к Тихону, потерпеть поражение в поединке с ним, и затем только пуститься во все тяжкие. Человеческий диапазон Ставрогина в картине сильно сужен. От «обворожительного демона», героя «безмерной высоты», гордого красавца-аристократа, которого Достоевский «взял из сердца», остались молодежское лицо

<sup>7</sup> См.: [http://www.mosfilm.ru/index.php?News=2006/0301\\_01&Lang=rus](http://www.mosfilm.ru/index.php?News=2006/0301_01&Lang=rus)

<sup>8</sup> См.: <http://nashaulitsa.narod.ru/Krohin-Dost-Yupiter.htm>

без следов мучительных страстей и буйных стремлений, брезгливость, франтоватость, белая щегольская шляпа. Надменный, скучающий, бесчувственный до грубости гламурный эгоист – этого слишком мало для жуткой и загадочной маски Ставрогина, для его inferнальной тайны.

Не Князь, не Сокол, не Иван-Царевич – зачем он нужен Петруше («вы солнце, а я ваш червяк»)? Петруше, в ком есть и inferнальность, и дьявольская дерзость, и запредельная решимость осуществить свой адский опыт. Киноповествование держится на нем одном – вертлявом, вездесущем, цепком, неотступном, воистину одержимом политическом авантюристе с отвратительным смехом и судорожными ужимками. Но всевластие Петруши-Стычкина в фильме означает, что из романа извлечен и воплощен только памфлетный слой. Мне же хочется напомнить слова Николая Бердяева: «Поистине всё в “Бесах” есть лишь судьба Ставрогина, история души человека, его бесконечных стремлений, его созданий и его гибели. Тема “Бесов”, как мировой трагедии, есть тема о том, как огромная личность – человек Николай Ставрогин – вся изошла, истощилась в его порожденном, из нее эманировавшем хаотическом бесновании»<sup>9</sup>.

Любопытно сравнить, как в аннотациях к DVD-дискам аттестует себя сам фильм. «В небольшом губернском городе начинается брожение умов, в которое оказываются втянутыми самые значимые лица города. Захватывающие события политической борьбы разворачиваются на фоне запутанных любовных интриг, в которых главная роль отведена основным идейным вдохновителям “революционного” движения...»

Значит, «метафизическая истерия русского духа» даже и не планировалась. Та самая игра на понижение...

Запутанные интриги затмили духовную драму Шатова и трагедию самоубийства Кириллова, и только в одной сцене их существование наполнено высоким «достоевским» смыслом. Улыбка Кириллова, когда он слышит плач новорожденного, веселый цинизм умелой повитухи Арины Прохоровны, кадр, в котором Шатов и его жена Мари, глядя на младенца, мечтают о новой жизни, и, главное, сам младенец, живой, а не бутафорский, – пронзительны и трогательны. Их не коснулись ни сюжетная скороговорка, ни нарочитая условность изображения, ни памфлетная интонация. Здесь (да еще в сцене кончины Степана

---

<sup>9</sup> *Бердяев Н.А.* Ставрогин // Бесы: Антология русской критики. М., 1996. С. 519.

Трофимовича, и в том, как потерянно ищут «Принца Гарри» его мать и Даша) взят такой уровень достоверности, который может пробить даже и ревнивое, противящееся сердце.

Изъян многих экранизаций – в том, что они рассчитаны на массового, т.е., по нынешним понятиям, *не читающего* зрителя и используют актеров, знающих лишь текст своей роли в сценарии. А зритель сведущий помнит, что роман «Бесы» заканчивается не только ставрогинской намыленной петлей, и уж никак не «Марсельезой» в исполнении заговорщиков (т.е. их полным торжеством), и даже не читкой Евангелия старцем Тихоном: «И вышли *жители* смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых» (10: 5).

У Достоевского пятерка, как только ее покинул, сбежав за границу, Петр Верховенский, тут же распалась, участники бесчинств были арестованы и начали давать признательные показания. Первая проба «систематического потрясения основ, разложения общества и всех начал», оставившая после себя гору трупов, провалилась. Акт политического терроризма, совершенный пятеркой во главе с ее лидером, высветил генетический код будущего, если оно пойдет вслед за предначертаниями Петруши. Россия, раздираемая бесами, стояла перед выбором своей судьбы; угроза ее физическому и духовному существованию, опасность превращения в арену для «дьяволова водевиля», а народа – в человеческое стадо, ведомое и понуждаемое к «земному раю» с «земными богами», были явственно различимы в демоническом хоре персонажей смуты. Нравственный и политический диагноз болезни, коренившейся в русской революции, равнялся ясновидению и пророчеству.

Важно, однако, что финальная точка романа поставлена Достоевским в тот момент, когда деморализованный беспорядками русский губернский город опомнился, оправился и ждет открытого судебного процесса над *бесами*, а один из них, Виргинский, успевает раскаяться даже еще до суда: «Это не то, не то; это совсем не то!» (10: 507).

Но с эпилогами романов Достоевского экранизаторам фатально не везет. Что-то гонит и сериал «Бесы» прочь от сигнальных огней...

### 3.

Отечественные киноведы и кинокритики пытаются понять причины тяжелой неудачи новой экранизации «Бесов». «Вся

беда сериальных “Бесов” – не в развесистой клюкве. Эта самая клюква теперь не так актуальна и страшна, как раньше. Быть может, потому, что в цивилизации XXI века удаленность от российского бытового уклада XIX века возрастает у всех, вне зависимости от национальности и культурного багажа. Теперь иностранный акцент – это ощущение заведомых границ в свободе постижения литературного произведения. Когда режиссер очень смутно представляет себе, о чем роман, – и точнее просто не может. И поэтому не способен выдать никакой искренне прожитой концепции, пускай даже на уровне школьного разбора произведения или на уровне литературоведческих общих мест. Но ведь не всякий сегодня может заново изобрести велосипед, даже рассмотрев схему механизма и перевидав тысячи готовых велосипедов... Сериал по “Бесам” – это несостоявшееся изобретение велосипеда»<sup>10</sup>.

Причины, по которым на Достоевского готовы замахнуть и замахваются многие, не имеющие на это художественных, а часто и культурных ресурсов, заключаются не только в притягательности словесного искусства русского классика. «Участившиеся экранизации Достоевского – барометр неудовлетворенности сценариями про современность, барометр наших возросших желаний и ограниченных возможностей»<sup>11</sup>, – пишет Е. Сальникова.

«Во-первых, Достоевский был автором “идеологических” романов, а его герои были одержимы “идеями” и стремились “мысль разрешить”. Современному думающему человеку отказано в органичности, в народности, в обаянии, в настоящей. Такой человек и государству не выгоден – сейчас в массы проецируется убеждение, что теперь ясно, как жить. Вся неясность закончилась после наступления капитализма и формального учреждения институтов демократии. Много думать и экспериментировать с жизнью в целом более не следует. Но наша страсть к Достоевскому указывает на тайный комплекс современного сознания... Хочется современному человеку о чем-то думать так сильно и страстно, как у Достоевского. Но жизнь не позволяет... Для психологической компенсации снимают и смотрят сериалы по Достоевскому.

Во-вторых, в отличие от более гармоничного Толстого, Достоевский – гений эстетизации дисгармоничных переживаний и

---

<sup>10</sup> См.: Сальникова Е. Мелкие «Бесы» // <http://www.vz.ru/columns/2007/12/23/133578.html>

<sup>11</sup> Там же.

размышлений. При той бурлящей дисгармонии, которая имеет место в нашем теперешнем обществе, градус кипения дисгармонии у Достоевского нам остро необходим. К тому же наше “телемыло” взяло курс на лакировку и гламуризацию действительности – глянуть хоть “Личное дело доктора Селивановой”, хоть “Тайны следствия”.

За недостающим нервным напряжением обращаемся к Достоевскому. Натянутый нерв у всех персонажей и стал эмоциональной паутиной, пронизавшей весь сериал “Преступление и наказание”. Это был сериал про то, как у всех сердце вибрирует, ноет и трепыхается от переживания того, что “все не так, ребята”. Достоевский привносит на наше ТВ ощущение гордости за масштабы несчастья.

В-третьих, Достоевскому позволено то, чего не позволено современным сериальным сценаристам – длинные сложноподчиненные предложения, длинные монологи. Кто посмеет именовать текст Достоевского “кирпичом”? Никто. А если обычный сценарист скажет что-нибудь от имени своего героя строк на шесть-восемь вместо двух-четырех, – так его тут же поставят на место. Героям Достоевского позволено поговорить и наговориться от души, наплевав на апробированные форматы.

Экранизируя Достоевского, у нас ищут образы полноценной в российском смысле жизни и полноценной в российском культурном смысле формы. У Достоевского ценят образы общества, которое не боится быть стабильно и разухабисто большим. У Достоевского находят образы бытия, где живут заковыристыми мыслями и чувствами, помышляя о более сложных вещах, нежели частное обиденное благополучие. Достоевского любят за грандиозную литературность, игнорирующую форматы и “выезжающую” за счет грандиозного артистизма лиц и ситуаций.

Конечно, берясь за Достоевского, создатели телеискусства всегда рискуют подставить себя. Чтобы отечественная режиссура хоть сколько-то развивалась, она должна убеждаться время от времени в своем слабосилии»<sup>12</sup>.

Однако – если судить из высказываний отечественной режиссуры, оккупировавшей Достоевского, – она не торопится признать свое поражение. Зрителям, еще помнящим исполнителей из старых советских экранизаций, придется преодолевать стереотипы. У братьев Карамазовых из сериала Юрия Мороза –

<sup>12</sup> См.: Сальникова Е. Мелкие «Бесы» // <http://www.vz.ru/columns/2007/12/23/133578.html>

лица современного телевидения, и они ровесники своих героев. Мите – звезде «Бумера» Сергею Горобченко – на момент съемок было 25 лет, Ивану – Анатолий Белый – 35, Алеше – Александр Голубев – 24 года, Смердякову – Павел Деревянко – 31 год, Федору Павловичу Карамазову – Сергей Колтаков – 52 года. Режиссер был настроен не особо церемониться с классическим романом. «Сейчас много разговоров о классике, – утверждал Ю. Мороз, – а большинство ее не знает. Не знаю, существует ли госзаказ на экранизацию классики, но я был бы “за”. Экранизации помогают читать, а на сегодняшний день чаще встречаются люди, увлеченные аудиокнигами. Знатоков Достоевского наизусть – 0,01%. Не читали его вообще 95%. Если кто-то начинает ко мне предъявлять какие-то претензии по “Братьям Карамазовым”, я отвечаю двумя контрольными вопросами: кто такой Смердяков и почему он повесился? Если человек отвечает хотя бы на первый вопрос, с ним можно разговаривать... Тонкие вещи телику не нужны. Ему важно одно: будут смотреть или нет. Главное, чтобы смотрели, а каким способом ты этого добьешься, ему неважно. Тракторки, полутона, нюансы... телевизор их не предполагает. Я не могу делать высоколосовое кино, но и книга таковой не является»<sup>13</sup>.

Такая оценка великого романа Достоевского и декларация методов («каким способом ты этого добьешься, неважно») подтверждают сомнения кинокритика Л. Павлючика: «Не дает мне покоя такой, к примеру, наивный вопрос: а не страшно ли было режиссеру Юрию Морозу, который только что закончил 8-серийную экранизацию “Братьев Карамазовых”, братья за этот сложный, многоплановый, многофигурный роман, с которым по большому счету и всемогущий Иван Пырьев в свое время не до конца справился? А ведь у того в наличии были исполнители уровня Михаила Ульянова, Кирилла Лаврова, Андрея Мягкова – не чета, извините, Анатолию Белому и Сергею Горобченко, актерам, может быть, и неплохим, но чья известность пока обеспечена лишь скромными театральными успехами (в первом случае) да бандитскими сагами типа “Бригады” и “Бумера” (во втором). Чувствуете несоответствие масштаба личностей? Да и у самого Ивана Пырьева, когда он снимал “Карамазовых”, за плечами были всенародно любимые фильмы “Богатая невеста”, “Трактористы”, “Свинарка и пастух”, “В шесть часов вечера после войны”, “Секретарь райкома”, “Кубанские казаки”... (В творческом активе автора сценария А. Червинского комедийный

---

<sup>13</sup> См.: Московские новости, 2007, 16 марта.



боевик «Корона Российской империи», комедия «Блондинка за углом» и ни одной классики. – Л.С.) Испытывая трепет перед любимым Достоевским, Пырьев сначала осторожно прикоснулся к его творчеству, экранизировав первую часть романа “Идиот”, потом перенес на экран повесть “Белые ночи” и лишь затем приступил к многолетневыношенной, выстраданной экранизации “Братьев Карамазовых”, оставив нам в незавершенном фильме свое творческое завещание, свое “верую”... А Юрий Мороз, при всем моем к нему уважении, прославился пока лишь “Точкой” – жестоким физиологическим очерком из жизни московских проституток, не имевшим ни зрительского отклика, ни фестиваль-ных успехов, да вполне добротной, качественной экранизацией “Каменской”. Но где, извините, проститутки, в поте лица и тела своего добывающие деньжат на пропитание, а где герои “Братьев Карамазовых”, ищущие Истину и Бога? Где бойкая детективщица Александра Маринина, исправно выпекающая романы, предназначенные для необременительного пляжного досуга, а где великая глыба по имени Федор Достоевский? Неужели Юрий Мороз не чувствует, не понимает разницу? Мне искренне жаль, если это так»<sup>14</sup>.

Конечно, более всего волновались критики, как будет решен вопрос с «Поэмой о Великом инквизиторе» – ибо выразить идеи и образы «Поэмы» средствами кино – задача невероятной сложности. Ю. Мороз, не считавший фильм Пырьева помехой для своего проекта (картина Пырьева сделана в советское время, когда много было просто нельзя снимать), разъяснял: «Меня без конца спрашивают: будет ли в картине легенда о Великом инквизиторе? Отвечаю: а что вы ждете от Великого инквизитора? Этот вопрос обычно задают люди старшего поколения, которые выросли в то время, когда в “Легенде” “считывались” какие-то социальные мотивы. Меня же больше интересует тема искушения Христа. А у Пырьева вообще не было возможности сделать “Великого инквизитора”. Он не стал снимать и линию Алеши с мальчиками, без которой Алеша как персонаж обеднен. Иван Александрович снимал кино, и у него были ограничения, связанные с форматом. А у меня их нет, поскольку я снимаю телевизионный художественный фильм. И в этом смысле картина будет первой полноценной экранизацией “Братьев Карамазовых”, поскольку в ней роман будет присутствовать практически полностью»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Павлючик Л. Игра в классики // Труд, 2007, № 57, 5 апр.

<sup>15</sup> См.: <http://nashaulitsa.narod.ru/Krohin-Dost-Yupiter.htm>

«Братья Карамазовы» трактуются в новой экранизации как история трех братьев, потому фильм изначально имел подзаголовок «Искушение» (впоследствии снятый). По словам режиссера, «у каждого из Карамазовых – свое собственное искушение. А за искушением следует наказание». «Не знаю, в какую сторону Федор Михайлович развил бы сюжет. Митю отправляют на каторгу, Иван готовит ему побег. Наверное, Митя бежал бы в Америку, а Иван сошел с ума. Алеша... Я не вижу для него перспективы в мире социальных идей. Поэтому, думаю, самое правильное – закончить фильм на намерениях, когда что-то видится, еще чего-то хочется. Финал с Алешей и мальчиками у камня, где похоронен Илюшечка, мне не нравится, представляется излишне пафосным. Но эта сцена будет в фильме. Экранизация начинается с проводов Мити на каторгу и этим же заканчивается»<sup>16</sup>.

Ю. Мороз полагал, что снял «академическую» версию романа, с той, однако, оговоркой, что для зрителя, привыкшего к телевизионной жвачке, повествование необходимо упростить, «адаптировать». На словах едва ли не каждый режиссер, берущийся «приспособить» Достоевского для телевидения, обещает достигнуть максимальной аутентичности, сулит зрителю «настоящего Достоевского». Но чаще всего это значит, что на экране будет польхаться «симфония страстей», в клочья рваться мелодрама, силами «серийных актеров» разыграется нечто вроде душевных смятений и умственных тупиков, а присутствие Достоевского будет обозначаться знаменитыми цитатами о слезинке ребенка, о красоте, которая спасет мир, о России, которая есть игра природы, а не ума. Прагматичное и циничное телевидение, за редким и счастливым исключением (таким оказалась экранизация «Идиота»), способно подмять под себя даже благие намерения.

Новых «Братьев Карамазовых» ждали сорок лет. Два года гадали, когда же покажут обещанную еще в 2007-м двенадцатисерийную (сократившуюся в прокате до восьми) картину. Кажется, самых добрых намерений был исполнен драматург А. Червинский, автор сценария нового сериала. «Мне кажется, это самый главный роман на свете, самый интересный и самый неразгаданный. Думаю, что я один из немногих, прочитавших роман целиком, десятки людей честно мне признались, что пропускали трудные куски. Даже простое чтение этого романа – огромная работа ума и души. Но написать его экранизацию, пересказать в форме, доступной для миллионов, не искажая и

---

<sup>16</sup> См.: <http://nashaulitsa.narod.ru/Krohin-Dost-Yupiter.htm>

не оглупляя Достоевского, – задача невероятной сложности... Я стремился и сохранил в сценарии все главные линии, даже знаменитую философскую легенду о Великом инквизиторе, переложив ее в живой зрительный ряд и диалог... Я писал сценарий, который давал возможность первой в истории полной экранизации романа. Но сценарий – это только начало работы. Дальше все зависит от режиссера»<sup>17</sup>. А. Червинский точно знал, про что он пишет сценарий. «Роман для своего времени был событием, но и сегодня поражаешься, насколько он остался живым и, смею заметить, оригинальным для русской литературы. У нас всегда во главе всего – идея, а тут человеческие страсти, причем чуть не фрейдистские: отец, сыновья, женщины... А его идеи – предательство Бога во имя сытой жизни и опасность появления “сверхчеловека”, которому позволено играть судьбами своих ближних и целых народов, – идеи эти предсказали многие трагедии XX века»<sup>18</sup>.

А режиссеру в первую очередь нужно было дать себе отчет, в чем заключается «драматургия страстей» «Братьев Карамазовых» и какие смыслы вкладываются в термины «точность», «аутентичность», «достоверность». Ответ был дан однозначный. Главным доказательством документальной точности этого высокобюджетного сериала (кинокомпания «Централ Партнершип») явились настоящие дворянские усадьбы князей Трубецких и мецената Мамонтова, где велись съемки, а также костюмы, точные, вплоть до изгиба турнюра, расположения складок и пуговиц. Для сцены суда над Митей был выстроен зал в натуральную величину и заказана роскошная люстра по чертежам того времени, которая опускалась на длинной цепи, чтобы можно было зажечь свечи. Двери, бра, обивка кресел буквально копировали интерьеры времени, и даже обои были найдены на фабрике, производящей технологии XIX века. Актеров режиссер держал в строгости: заставлял читать текст, учить роли наизусть, пресекал отсебятину.

Что в итоге? Что вообще двигало сериальным производством от Ю. Мороза, которое «привязалось» к Достоевскому? Какие смыслы, какую непереносимую правду о человеке он хотел и оказался способен найти?

«Мне запомнились корсеты, – простодушно признавалась прессе В. Исакова, супруга режиссера, сыгравшая Катерину Ива-

<sup>17</sup> См.: Огонек, 2009, № 3, 1–7 июня. С. 48.

<sup>18</sup> Там же.

новну. – Эти корсеты – просто какой-то кошмар! Что-либо съесть – невозможно! Еда встает в грудной клетке, и там остается. Нормально вздохнуть, и то проблема. Ни сгорбиться, ни согнуться. Приходится сидеть и ходить прямо, как струна. Зато после этих съемок осанка у меня просто великолепная!»<sup>19</sup> Да и сам Ю. Мороз, отказываясь ставить «высоколобое» кино, поскольку «и книга таковой не является», декларировал, по умолчанию, что для тайны человека, загадки красоты, трагедии любви и ненависти в его картине места нет.

Но на нет – и суда нет. Сериал по «академическому» Достоевскому – восемь раз по пятьдесят минут – промелькнул в модном формате «реклама пройдет быстро», оставив досадное впечатление старательной скороговорки, вечерней пробежки-моциона, с краткими остановками на ключевых эпизодах. Не случилось огненной грозы, не сверкали молнии, не обрушивалось небо на землю, не сшибался в смертельной схватке идеал Мадонны с идеалом Содомы, и поле битвы дьявольских и божеских стихий было засеяно лишь пышной зеленой травой. Было в меру прохладно, порой чуть теплело, но температура оставалась нормальной, душа не ныла и не стонала, сердце не ёкало; свет горел, но лампы светились в полнакала. Зачет по теме, кто такой Смердяков и почему он повесился, был как-то буднично сдан и как-то буднично, недоуменно (кому нужен такой зачет?) принят. Восемь вечеров обернулись восьмью часами едва ли не принудительного просмотра – скучного до болезненности, до тайного влечения облегчения, когда последняя серия наконец закончилась.

При этом все время чудилось, будто на первом канале показывают олеографии, фото из семейных альбомов, какие-то сцены из XIX в. (Вельтман? Крестовский?): старый распутный барин, его непутевые сынки, их маловразумительные женщины, всеобщая путаница, неизбежная уголовщина – на фоне дивных тургеневских пейзажей и типологической музейной мебели. Исполнители главных ролей трудились усердно, но не слишком увлекаясь страстями и страданиями героев, не давая карамазовскому *безудержу* овладеть благополучием актерского существования. Было слишком заметно, что всем почти мужчинам и женщинам, занятым в фильме, материал книги чужд – но играть классику модно, престижно, да и кто ж откажется... Митя Карамазов получился скорее персонажем купринским, нежели достоевским – красивый, белокурый, буйный. Алеша – благостный,

---

<sup>19</sup> См.: <http://www.eg.ru/daily/cadr/13433/print/>

статичный и, кажется, так и не узнавший, как прожить на экране короткую романную судьбу инока-послушника, «чистого херувима»: то ли носить постное лицо и ходить сутулясь, то ли взирать на мир «честными» глазами; понять, что творится в душе христоролюбивого юноши с закваской «карамазовщины», актеру все же не удалось. С Иваном и Смердяковым произошла ошеломительная метаморфоза. Их выразительные диалоги в первых же сценах напоминали «Игроков» Гоголя. Оба выглядели отъявленными шулерами, прекрасно понимающими друг друга. Оба хотели скорейшей смерти папеньки от руки Митеньки, да так, чтобы действительно «один гад съел другую гадину, обоим туда и дорога!» В «русском Фаусте» обозначились лишь негодяйство и цинизм; гениальный, но больной ум преобразился в ум расчетливый и плоский. Смердяков обернулся гладким, крепким проходимцем, которому немножко не повезло – не его день. Два подлеца, которые сошлись «в беспредельности» первых серий, что-то такое не поделили в последних: суицид лакея-отцеубийцы художественно не был обеспечен. Ко второй серии стало ясно, что Федор Павлович здесь не столько поэт и философ сластолюбия, сколько практикующий распутник, которому хочется еще двадцать лет «на мужской линии состоять» – и потому уйдите все, не мешайте! Про женские роли лучше молчать, чем говорить, – разве что у Грушеньки (Е. Лядова) посреди вульгарных интонаций порой пробивалось нечто прелестное, дразнящее – то, что и было в неотразимой женщине, из-за которой гибнет несчастный Митя. Поразила неуместностью истеричная Лиза Хохлакова в исполнении сильно взрослой актрисы (М. Шалаева): разыгрывая детскую испорченность и злобу, она выглядела крайне нелепо.

...Только к концу сериала артисты как будто привыкли к своим героям. Заснеженные пейзажи и многие кадры с природы пронзали красотой, музыка (Энри Лолашвили) согревала и утешала, а сцена в Мокром, когда судейские чины допрашивают Митю, дышала подлинностью. Все ощутили себя в родной стихии – «у нас труп», а значит, следствие, допрос, улики, лже-свидетели, тюрьма, кривые руки правосудия. Сложные диалоги Ивана со Смердяковым и с Чертом были выполнены близко к тексту, но запала на все не хватило, – и сцену суда, несмотря на дивную люстру и поединок обезумевшего Ивана с «роковой Катей», затянутой в корсет, дружно провалили. И какой грубой режиссерской фантазией выглядел эпизод, когда Смердяков, засовывая голову в петлю, подносит торжествующую фигу к лику

Спасителя! Впрочем, клипы о Великом инквизиторе (несколько фраз и картинка – кардинал в красной мантии с лицом сильно постаревшего Ивана Карамазова жестко выговаривает безмолвному Пленнику) при отсутствии противовеса, старца Зосимы, и без того сильно исказили замысел Достоевского: в фильме не осталось никого, кто бы мог оспорить или хотя бы смягчить богохульный пафос карамазовского бунта.

После блистательного «Идиота», штучной работы В. Бортко, многие предрекали бум экранизаций классики. Но вопрос – станут ли они явлением искусства, событием культуры – был поставлен уже тогда. Новые «Братья Карамазовы» дали очередной отрицательный ответ. «Адаптированный» Достоевский, Достоевский для «невысоколобых» (стало быть, для «низколобых?»), «нормальный» Достоевский (т.е. Достоевский в формате мыльной оперы) оказался фильмом прежде всего вялым и скучным. Общественного компромисса между интеллектуалами и поклонниками фильмов-развлечений, как ни уверяли немногочисленные адвокаты фильма<sup>20</sup>, не получилось: легким зрелищем его, кажется, не признали потребители телемыла, серьезным – взыскательные зрители. Сериал «просквозил», кажется, мимо всех, кто смотрит кино на ТВ.

Но манит, манит Достоевский и корифеев, и неофитов, и прагматиков, и романтиков. Этому нет и не видно конца.

---

<sup>20</sup> См., напр.: *Архангельский А. Нормальный Достоевский // Огонек*, 2009, № 3, 1–7 июня. С. 47–48.

*А. Василькова*

### **Кто настоящий отец?**

В течение почти столетия никто не высказывал сомнений в том, кого следует считать отцом как российской, так и мировой объемной анимации, прежде называвшейся кукольной мультипликацией. Если по поводу анимации рисованной были разногласия, то здесь первенство Владислава Старевича сомнению не подвергалось. Однако несколько лет назад, а точнее – в начале 2004 г. на VIII фестивале архивного кино в Белых столбах был показан фильм Виктора Бочарова «Запоздавшая премьера», посвященный балетмейстеру Александру Ширяеву. Фильм, ставший, по уверениям журналистов, сенсацией фестиваля. А вскоре и киноведы заговорили об открытии, переворачивающем историю анимации. Впрочем, не столько заговорили, сколько заспорили – и о том, не мистификация ли все это, и могут ли найденные пленки быть подлинными, и о том, насколько – если пленки подлинные – это дает повод переписать историю.

«Зрелище кукольных мультфильмов, с потрясающей точностью воспроизводящих танцевальные номера балетов Мариинского театра, было настолько неожиданно, что многие умудренные жизненным опытом киноведы отказались поверить в увиденное, сочтя фильм за мистификацию»<sup>1</sup>, – пишет Н. Изволов. И далее приводит запомнившиеся ему «из хора возмущенных голосов» аргументы:

---

<sup>1</sup> Изволов Н. Заметки на полях кинопленки // Киноведческие записки, М., 2004, № 67.

1. Кукольную мультипликацию изобрел Старевич в 1911 г. До него кукольной мультипликации не может быть, потому что этого не может быть никогда.

2. Кино в то время было «немым». А здесь мы видим удивительную синхронность движения и музыки, которой при обычных условиях добиться совершенно невозможно. Значит, это подделка.

3. Если эти фильмы сделаны известным человеком, и сделаны в то время, когда любой новый фильм получал широкую огласку, почему они тогда остались совершенно неизвестными как широкой публике, так и профессиональным историкам кино?

4. Ширяев снимал не только кукольную, но и рисованную мультипликацию, что совсем уже невозможно. Это разные технологии, разные мультипликационные профессии. Фальсификаторы просто по недомыслию не учли этого обстоятельства.

5. В век компьютерных технологий подделать можно все что угодно, в том числе и имитацию старой пленки со всеми ее дефектами.

Как мы видим, то, что фильмы Ширяева и есть истинная кукольная анимация, сомнению не подвергается, вопрос только в том, сняты ли они действительно названным человеком и в указанное время.

Фильм «Запоздавшая премьера» с тех пор не только демонстрировался на фестивалях, но и несколько раз был показан по телевидению, фильмы Старевича все, кого сколько-нибудь интересуется анимация, несомненно, видели не раз, и тем не менее, думаю, для начала не помешает хотя бы вкратце рассказать здесь о людях, невольно оказавшихся соперниками.

Владислав Александрович Старевич (1882–1965) – режиссер, сценарист, художник, оператор, мастер по куклам, одним словом, создатель авторских фильмов, родоначальник объемной анимации. С гимназических лет увлекался фотографией и энтомологией, а также прекрасно рисовал, играл в любительских спектаклях, но именно от тех двух его увлечений, что были названы первыми, и тянется самая заметная ниточка к его прославленным фильмам.

Самый первый фильм, «Над Неманом», был этнографическим и сделан был по предложению хранителя Ковенского (Каунасского) этнографического музея, которому (именно музею, а не его директору) Старевич подарил альбом своих фотографий. Следом за этим были сняты два энтомологических фильма «Жизнь стрекоз» и «Жуки-скараabei». А в 1910 г. Старевич снимает свой



первый анимационный фильм (к сожалению, не сохранившийся), «Битва жуков-рогачей». Воспоминания Старевича о том, как создавалось это, по определению И. Багратион-Мухранели «кукольно-документальное кино»<sup>2</sup>, не раз цитировались, и все же, предполагая, что не все читающие этот текст с ними знакомы, приведу их здесь. В первоначальных планах Старевича была документальная съемка сражения двух жуков, но снять реальную сцену этой битвы оказалось невозможным: стоило только включить свет, и жуки замирали. «...я возлагал большие надежды на битву самцов-рогачей. Однажды я видел такую драку. Сначала я подумал, что два насекомых запутались в траве. Но нет, то была битва. Я приготовил на столе соответствующую декорацию и дугговую лампу. Поместил туда двух самцов и дал им почуять самку. Жуки сначала оцепенели от страха, но через минуту пришли в нормальное состояние. И тогда произошло вот что: они начали двигаться, но когда я дал свет, замерли на долгое время. Несколько раз я пробовал повторить опыт, но результат был тот же. Пробовал связать их волосками, но ничего не вышло. Думая о причинах неудачи, я искал другие способы выполнения этого задания. Я вспомнил рожки и ножки таких же жуков, которые ходили и бегали под моим карандашом на полях гимназических тетрадей. Если персонаж на рисунке можно оживить, меняя его позу, то почему нельзя оживить мертвого жука, изменяя положение его ножек? <...> Что может быть легче, чем приделать к его лапкам тоненькие проволочки и прикрепить их воском к туловищу. Препарированный таким образом жук может принимать разные позы. Территория, на которой должна произойти битва, может быть сделана из пластилина, к которому надо прикреплять лапки насекомых. Освоение движений не было для меня трудным. Гимназические рисунки на полях тетрадей дали мне ощущение движения <...> Битва жуков на пластилиновой декорации была лучше, чем в действительности»<sup>3</sup>.

Технический прием был найден – и очень быстро было найдено для него применение: уже в 1911 г. появились «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей», а в 1912 – «Месть кинематографического оператора», «Авиационная неделя насе-

<sup>2</sup> См.: *Багратион-Мухранели И.* Похвала объему и тени // Искусство кино, 1999, № 12.

<sup>3</sup> Воспоминания В. Старевича приведены в монографии И. Евсевицкого (Варшава, 1968). Цит. по: *Каранович А.* Мои друзья куклы. М.: Искусство, 1971.

комых», «Веселые сценки из жизни насекомых» и «Рождество обитателей леса». Актерами в первых фильмах Старевича были все те же жуки; куклы были выполнены так тщательно, движения их так точны, что многие зрители простодушно предположили, будто режиссер сумел выдрессировать живых насекомых. Однако между первым, «кукольно-документальным», и следующими, уже настоящими анимационными фильмами расстояние велико. В «Битве жуков-рогачей» Старевич всего лишь хотел в точности воспроизвести поведение реальных насекомых, запечатлеть увлекший его, страстного энтомолога, поединок. «Однажды я наблюдал в лесу бой между двумя жуками-носорогами, “рогачами”, как их зовут у нас. Вы не можете себе представить, как это было интересно. Два тяжелых неуклюжих существа проявляли столько изворотливости, отваги, тонкости и умения, что я следил за поединком с большим волнением и страстью, чем любая теперешняя девица следит за поединком боксеров на ринге. Мне очень захотелось их снять»<sup>4</sup>. Ну, а поскольку снять живых жуков, как уже было рассказано выше, не удалось, вместо них режиссер взял мертвых, но еще не высохших, и постарался воспроизвести позы, которые рогачи принимают во время боя. Несмотря на все его опасения, что выйдет неправдоподобно, «снимок вышел настолько удачный, что никто не хотел верить, что он не с натуры»<sup>5</sup>. А уже в «Прекрасной Люканиде» ни о каком подражании натуре и речи не было, куклы-насекомые разыгрывают костюмную средневековую драму. «Много толков вызвала эта прекрасная “игра” жуков, – пишет о фильме рецензент, современник режиссера, – их жесты, их движения, совершенно человекообразные»<sup>6</sup>. (Правда, там же, сравнивая «Прекрасную Люканиду» со следующим, только что вышедшим на экраны фильмом (вернее, «фильмой», как тогда говорили) «Мечь кинематографического оператора», рецензент упоминает о небольших технических недостатках ленты прошлого сезона («прерывистость движений»), которых новая, «еще более мастерски выполненная» лента уже не имела.

Но, разумеется, главное здесь – не достигнутая аниматором плавность движений, создающих иллюзию самостоятельной жизни гуттаперчевых кукол; главное – то, что каждая из этих

---

<sup>4</sup> Цит. по: *Старевич В.* // Наши мультфильмы. М.: Интеррос, 2006.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Вестник кинематографии. СПб., 1912, № 47.

кукол в его руках становится персонажем. Мертвые жуки-рогачи в первом фильме добросовестно подражали живым жукам, в точности воспроизводили их поведение, играли самих себя, сценарий фильма воспроизводил тот сценарий, по которому разыгрывается подлинное сражение жуков-носорогов в естественной среде. И совсем по-другому ведут себя дерущиеся соперники-насекомые в «Мести кинематографического оператора»: в этом эпизоде – как и во всех других, – жуки, полностью сохранившие свою анатомию, лупят друг друга совершенно по-человечески, и только в самом конце драки один из них, упав на спину, беспомощно шевелит лапками. Такой же переход (сегодняшнему зрителю напоминающий мгновенную смену состояния и точки зрения в «Жизни насекомых» Виктора Пелевина) мы видим в сцене с танцующей стрекозой: когда занавес открывается, она совершенно реалистически, даже натуралистически слетает откуда-то сверху, то ли с неба, то ли с колосников, и, вертикально приземлившись, начинает плясать на хвосте.

Декорации и реквизит – там, где съемка происходит «в павильоне», – по масштабу полностью соответствуют размерам персонажей, глаз привыкает, и мы уже начинаем воспринимать всю эту обстановку как естественную, бессознательно соотнося себя с персонажами, мысленно переместившись в этот «городок в табакерке», – но режиссер показывает нам истинные размеры этого мирка (и истинную глубину разыгравшейся драмы), поместив персонажей вместе с их игрушечным автомобильчиком среди настоящих растений.

Думаю, нет необходимости пересказывать и разбирать здесь все ранние фильмы Старевича, достаточно и одного, чтобы следом за И. Евсевицким повторить, что именно так родился кукольный фильм.

В течение почти столетия, как уже было сказано, отцовство Старевича не оспаривалось, и лишь в последние годы стали называть новое имя: Александр Ширяев. Поскольку о нем никому, кроме историков балета (а теперь – и немногочисленных историков анимации) ничего не известно, для начала приведу биографическую справку из энциклопедии балета, слегка ее сократив и немного изменив для удобства чтения:

«Ширяев, Александр Викторович (1867–1941) – русский советский артист балета, педагог, балетмейстер. <...> Окончил балетное отделение Петербургского театрального училища; занимался у Л.И. Иванова, М.И. Петипа, П.А. Гердта, П.К. Карсавина. <...> В 1885 <...> был принят в балетную труппу

Мариинского театра. Выдвинулся как характерный танцовщик в комедийных и гротесковых партиях. На премьере “Щелкунчика” (1892) исполнил партию Шута, проявив виртуозную акробатическую технику. Такой же характер имело исполнение партии Шута в балете “Млада” Минкуса. Актерское дарование Шириева проявилось в партиях “злодеев” и в комедийных партиях: фея Карабос (“Спящая красавица”), Абдерахман (“Раймонда”), Марселина (“Тщетная предосторожность”), Коппелиус (“Коппелия”), Кассандр (“Арлекинада” Дриго) и др. С 1896 Шириев фактически был помощником балетмейстера, в 1901, после смерти Л.И. Иванова, занял его место. <...> Главная заслуга Шириева в истории русского балета – создание класса характерного танца. В 1905 Шириев был уволен из театра, что вызвало протест балетной труппы Мариинского театра. Вернулся в театр только после Октябрьской революции. С 1918 вел класс характерного танца в Ленинградском хореографическом училище (имя Шириева присвоено учебному театру этого училища). Написал совместно с А.В. Лопуховым и А.И. Бочаровым книгу “Основы характерного танца” (1939)».

Шириева, балетмейстера и педагога, занимала проблема сохранения балета, возможно более подробной и ясной записи танца. Он обладал великолепной памятью и прекрасно запоминал движения, но, конечно же, с танцем, снятым на пленку, не может сравниться ни описание, ни рисунок. В самом начале века, с 1902 г., Шириев собирал, изучал и записывал народные танцы в России и в Европе, и вот тогда-то ему и пришлось в голову использовать киносъёмку. Дальше в различных пересказах сведения несколько расходятся. По одной версии – в 1904 г. он обратился в дирекцию Императорских театров (документ сохранился) с просьбой выделить средства на покупку кинокамеры для съёмок репетиций и спектаклей, дирекция в просьбе отказала, и тогда Шириев камеру купил сам; по другой – купив камеру в одной из поездок, Шириев «в начале сезона 1904/1905 годов... обращается в дирекцию Императорских театров с предложением снимать балетные спектакли на кинопленку и получает отказ»<sup>7</sup>.

Как бы там ни было, Шириев, лишившись возможности снимать на пленку настоящие спектакли, стал воспроизводить танец в домашней студии, используя для этого самодельных кукол из папье-маше на проволочном каркасе. Подвижные фигурки

---

<sup>7</sup> Изволов Н. Заметки на полях кинопленки // Киноведческие записки, М., 2004, № 67.

давали возможность не только повторять уже разработанные движения, но и придумывать новый танец. Этим кукол он использовал примерно так же, как художники используют манекен на шарнирах, делая с него наброски: зарисовывал в определенной последовательности движения и помечал рисунки цифрами счета танца. Позднее он стал делать эти зарисовки на поделенных на отдельные кадры бумажных лентах; если «такую запись-зарисовку произвести на узкой полоске бумаги, разместив рисунки вертикально сверху вниз, ею можно воспользоваться для домашнего кинопроектора, который покажет все записанные движения, давая вполне ясное представление о танце»<sup>8</sup>. (Какой конструкции был этот «проектор» – неясно: по предположениям Н. Изволова, это был аппарат, устроенный по тому же принципу, что зоотроп или кинетоскоп; как бы там ни было, прародителем рисованной анимации Ширияева не объявляли, и упоминая я об этой технологии здесь только для того, чтобы создать более ясное и полное представление о методе работы балетмейстера.)

Я не стану воспроизводить здесь споры о том, мог ли Ширияев в те годы снимать такие фильмы, приводить мнения, опирающиеся на технические подробности, хотя само по себе это очень увлекательное расследование, и я понимаю людей, которые пытаются его провести. Но меня в данном случае несколько не занимает, снимал ли эти фильмы действительно балетмейстер Ширияев или же это позднейшая мистификация; мне разговор становится интересен с того места, где съемки Ширияева – не важно, подлинные или поддельные – становятся для кого-то поводом переписать историю анимации.

Начало работы в кинематографе и в том, и в другом случае, у Старевича и у Ширияева, было почти одинаковым, и подтолкнули того и другого к работе с куклами сходные причины. Старевичу не удавалось заставить живых жуков двигаться так, как ему надо, Ширияеву не позволили снимать на пленку живых танцовщиков. Старевич в первом своем фильме использовал, собственно говоря, чучела жуков, Ширияев – уменьшенные копии человеческих манекенов. Ни те, ни другие не были куклами, не были персонажами объемной анимации. Но Старевич не остановился на стадии энтомологического фильма, для него жуки стали поводом, подсобным материалом, подсказали стиль следующих, уже собственно анимационных фильмов, для Ширияева же киносъемка

---

<sup>8</sup> Текст из фильма «Запоздавшая премьера» цитируется по названной выше статье Н. Изволова.

была подсобным средством, наилучшим и самым естественным способом записи танца. Его достижения относятся к балету, принадлежат истории балетного искусства, кино – лишь средство как можно точнее показать и как можно вернее сохранить хореографию.

Для меня главный вопрос вовсе не в том, настоящие ли это съемки начала прошлого века или позднейшая подделка; для меня история с Ширяевым, все споры вокруг его фильмов, все споры о приоритете, о том, кто был истинным прародителем мировой объемной анимации, связаны с самой сутью этого экранного искусства, с тем, как меняется со временем не только и не столько сама анимация, но и представление о ней, восприятие ее. Как обычно бывает, при сопоставлении разнородных явлений, на стыке, на переломе легче становится уловить суть.

Одушевление неживого, происходившее в анимации, – если говорить о подлинном одушевлении, – ненасильственное и не сводится к приданию способности самостоятельно перемещаться предметам, которым это от природы не свойственно, а вернее сказать – созданию у зрителя иллюзии, будто предмет движется. Движение – лишь проявление внутренней жизни, лишь способ показать зрителю, что чувствует, что переживает персонаж, иногда – единственный способ, если персонаж обобщенный, абстрактный, лишенный мимики, взгляда, жеста в привычном его понимании. Персонажи Старевича любят, ревнуют, мстят, – ряд можно продолжать, – могут быть серьезными или легкомысленными. Персонажи, которые подразумеваются под куколками, которых снимал Ширяев, тоже, разумеется, испытывают те или иные чувства, обладают теми или иными чертами характера, – но это остается за пределами его задачи. В первом случае перед нами образ, во втором – лишь обозначение. Конечно, сейчас мы смотрим фильмы Старевича скорее с любопытством и восхищением перед его мастерством, чем с волнением и сочувствием к их персонажам (хотя по самому жанру своему эти ленты особо глубоких и возвышенных чувств и вызывать не должны), но над ними можно хотя бы посмеяться, к ним можно так или иначе относиться, их поведение можно сопоставлять с собственным опытом; за движениями танцующих кукол можно только равнодушно следить.

Трудность в том, что здесь мы вступаем в область недоказуемого. Невозможно объяснить человеку, воспринимающему лишь механическое перемещение форм по экрану, почему в одном случае мы имеем дело с искусством, а в другом – нет.

Мне бы не хотелось – да это у меня и не получилось бы – превращать эти заметки в философский трактат о природе искусства, хотя бы даже и одной только анимации (хотя она, как искусство синтетическое, дает для этого такие возможности, каких не дает никакой другой вид искусства). Но споры, вызванные показом на фестивальном, а потом и телеэкране съемок Ширяева, процитированных в фильме Виктора Бочарова, логически и неминуемо – во всяком случае, меня, – приводят к рассуждениям о природе и сути анимации.

Анимация – искусство живое, меняющееся, развивающееся (последнее не подразумевает ни прямолинейного развития, ни того, что все перемены совершаются во благо), искусство, переживающее сейчас не лучшие времена, и, может быть, в силу этого именно сейчас и способное себя осознать. Своего рода конфликт, в который невольно оказались втянуты люди, жившие и работавшие столетие назад, дает для этого еще один повод. Для хореографа, для историка балета записи танца, сделанные – любым способом – Александром Ширяевым – драгоценная находка, заполняющая пробелы, помогающая восстановить утраченное. Должно быть, определенную ценность эти ленты представляют и для историков кино. Возможно, что-то для себя здесь найдут и аниматоры-практики. Для исследователя же собственно анимации это – повторюсь – в первую очередь материал, дающий возможность определить расплывающиеся, стирающиеся сегодня границы этого вида искусства – границы не между этим видом искусства и другими, но между искусством и не-искусством.

*Н. Кононенко*

## **Андрей Тарковский**

### **Структуры и мотивы аудиовизуального мифотворчества**

Одним из классических признаков мифологического космогенеза считается медиативный механизм, заключающийся, по словам О. Осадчей, в преодолении противоположностей «не напрямую, а обходным маневром, путем последовательного логического ускользания от противоречий»<sup>1</sup>. Подобный тип творческого мышления, а именно – подсознательное стремление к нейтрализации фундаментальных культурных оппозиций, на наш взгляд, глубинно присущ одному из самых выдающихся мастеров кино – Андрею Тарковскому.

Для многих исследователей в его творчестве одной из насущнейших является проблема соотнесения этнокультурных позиций – в частности «своей» западной и «чужой» восточной. Однако противопоставляемые вербально (здесь мы имеем в виду как многочисленные высказывания самого режиссера, так и реплики персонажей), эти мировоззренческие системы в непосредственной ткани фильмов «вживляются» друг в друга и взаимонейтрализуются наряду с другими элементами мифотворческого процесса. Оттого и открыто заявленная дзен-буддистская атмосфера «психического шока (ошеломления. – *Н.К.*), буквально выбивающего человека из привычной сферы здравого смысла и

---

<sup>1</sup> *Осадчая О.* Мифология музыкального текста // Миф. Музыка. Обряд. М., 2007. С. 21.



вынуждающего его (на пороге безумия и смерти) выработать новое, более глубокое мироощущение, способное выдержать любые удары»<sup>2</sup>, на уровне аудиовизуальной конкретики картин воплощается в более ортодоксальном и культурно универсальном виде – с маркированными подготовительными фазами концентрации и созерцания.

\* \* \*

«Сталкер». Знаменитый сновидческий план над водной гладью с островками суши. Музыка Э. Артемьева сливается в едином потоке элементы восточного и западного типов музицирования: к континуальному длению импровизации тара примешивается синтаксически структурированное звучание европейской мелодии (флейта)<sup>3</sup>. Углубленное интроспективное видение персонажей транслируется через воспроизведение медитации на визуальном объекте. В роли последнего выступает залитая водой поверхность земли.

Кадр Тарковского транслирует не только объект, но и психический процесс медитирования, для чего применяется движение кадра<sup>4</sup>. Медленный проезд камеры, с почти постоянной скоростью и без смены направления, отождествляется со спокой-

<sup>2</sup> *Померанц Г.* Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзен) // Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972 [Электронный ресурс]. Сайт *Ars Asiatica*. М., 2004. URL: <http://www.arsasiatica.com/books/1137357763189/pomeranz.htm> (дата обращения 25.04.2008).

<sup>3</sup> Э. Артемьев на «Сталкере» весьма уместно использовал уникальные для того времени особенности синтезатора Sinty—100 – его коммутационное поле, позволяющее вариательно объединять готовые и искусственно созданные тембры и получать таким способом качественно новые звучания.

<sup>4</sup> Об открытии Тарковским возможности «прямого воплощения психического процесса на экране» (более того, «сложного акта мышления») «с помощью непрерывного движения и фактуры предметов» см. в работах С. Филиппова: Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // *Киноведческие записки*. М., 2001, № 55. С. 181–182; Андрей Тарковский и Микеланджело Антониони // А.А.Тарковский в контексте мирового кинематографа. М., 2003. С. 157. Ср. с замечанием М. Ямпольского: «Фильм у Тарковского мумифицирует время, потому что зрение, конструируемое им, совпадает с длительностями самого события и его переживания» (*Ямпольский М.* Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 336).

ным течением мысли. Залитые водой куски кафельного пола и возникающие на них предметы, вместе с запечатленной на них патиной<sup>5</sup> – фрагментарностью, повреждениями, ржавчиной, многолетней пылью, проплывающими кусками водорослей, – импровизированно<sup>6</sup> рождают орнаментальные изобразительные паттерны – слепки ментального процесса медитирования. Черно-белая палитра плана подчеркивает графический аспект изображения. А блики на чуть колеблющейся водной поверхности, вступая в диалог с частотными переливами организованного Э. Артемьевым на синтезаторе Sinty-100 звукового поля, изобразительно довершают синхронный процесс трансформации ментального, звукового и визуального объектов.

Однако узнаваемость черт возникающих в кадре предметов дополняет медитацию понятийной кристаллизацией (все-таки западно-ориентированному сознанию человека XX в. нелегко перейти от преимущественно словесного мышления к чистому созерцанию)<sup>7</sup>. Более того, желтоватый оттенок изображения, достигнутый при отпечатывании позитивной копии кадра на цветную пленку, по аналогии с тоном старых фотографий, вызывает ассоциации с процессом воспоминания – но не индивидуально, а всеобщего, архетипического – содержащего в символичес-

---

<sup>5</sup> Слово *патина* часто употребляется в качестве синонима выражения *налет старины*. В контексте кинематографического творчества А. Тарковского особую актуальность приобретает понятие *патинирования*, связанное с соответствующей обработкой предметов в декоративных целях.

*Патина* является также одним из проявлений *саби* – понятия японской эстетики, выражающего японский идеал красоты. Корень ‘*саб*’ входит в состав многих японских слов и имеет широкий спектр значений – *меркнуть, темнеть, покрываться патиной; печаль, покинутость, тишина*.

<sup>6</sup> Всем известно, насколько тщательно Тарковский собственноручно выстраивал перед съемками такие «спонтанно» организованные натюрморты и микропейзажи.

<sup>7</sup> Различение континуального (конкретно-изобразительного) и дискретного (отвлеченно-знакового) способов визуального изложения мысли в связи с разницей функционирования «правополушарных» и «левополушарных» элементов изображения в фильмах Тарковского обсуждается в работе: *Филиппов С. Теория и практика Андрея Тарковского // Киноведческие записки. М., 2002, № 56*. В этом исследовании проезд из «Сталкера» иллюстрирует ту ситуацию, когда «...отдельные левополушарные элементы функционируют внутри несомненно правополушарных кадров...» (С. 66).

ки-знаковом виде следы жизни некоей ушедшей цивилизации. Тогда патина, в которую облакаются в кадре предметы, также обретает свою семиотическую (в дополнение к изобразительно-суггестивной) роль в отражении метафизической исчерпанности социально-политического (в кадре мы видим разбросанные деньги, элементы оружия), бытового (медицинские принадлежности, измеряющие время приборы), экологического (аквариумные рыбки) и культурного (репродукции произведений старых мастеров живописи) предназначения вещей.

В качестве продолжения семиотически-знаковой работы с изображением Тарковский применяет излюбленный прием обработки (патинирования) фактуры предметов. Его результатом становится мерцание макро- и микромиров, возводящее над визуальным рядом здание дополнительных культурологических значений. В рассматриваемом плане-эпизоде, отталкиваясь от «мертвой натуры» (натюрморт), режиссер ступенчато провоцирует пейзажные ассоциации. Так, в самом начале проезда они возникают уже в связи с синхронизацией изображения патинированных «дремучих зарослей» мха со звучащим Откровением Иоанна Богослова (шепот Жены Сталкера): «...и всякая гора, и остров сдвинулись с мест своих...» (Откр. 6:14). Затем, через стеклянную сферическую поверхность (разбитая фара?) и плавающую в воде тину проступает силуэт репродуцированного живописного пейзажа. Благодаря световому преломлению фактура двух деревьев выглядит продолжением окружающей материи отслоившихся частиц ржавчины и водорослей. Через несколько мгновений пейзажно-космогоническая линия приобретает законченное выражение в эпизоде над перевернутой репродукцией офорта Рембрандта Харменса Ван Рейна «Три дерева», – ведь основным изобразительным мотивом миниатюры является действие природной стихии, управляющей водными потоками земли (река), неба (тучи) и воздушного пространства (сочетание дождя и водных испарений).

Так патина обретает в эпизоде еще один уровень значений – трактуется как проводник божественной космогонии, сплавляющий в едином визуальном потоке материю природы и искусства.

Другой неотъемлемый ее элемент – время, – через свои визуальные эквиваленты становится озаглаваемым довольно продолжительной части кадра – мы видим на экране давно пришедший в негодность часовой механизм, оторванные страницы

бумажных календарей разного формата<sup>8</sup>. Идея несоответствия хронометрического отсчета времени космическому его измерению выражается посредством визуальных знаков. Одним из них становится фиксация в начале и конце проезда одного и того же объекта (и одновременно – субъекта медитации) – фигуры лежащего Сталкера: движение камеры начинается с крупного плана головы героя и заканчивается лежащей в луже кистью его руки. Космогонический круг замыкается.

Как мы уже видели, в контексте новоявленного визуально-мифа находится место и для культурно-творческих ассоциаций. Они осуществляются посредством визуальных аллюзий, накладываемых на звучание музыки Э. Артемьева. Так же как в звуковом фрагменте, сливаются воедино элементы восточного и западного типов музицирования, визуальная медитация кадра включает в себя дискретные «островки» западноевропейского изобразительного искусства. Офорт Рембрандта «Три дерева» (1643) и лик Иоанна Крестителя из Гентского алтаря Яна и Хуберта Ван Эйков (1422–1432) оказываются среди произведений искусства, выступающих как рудименты ушедшей цивилизации. Об этом свидетельствует мифотворческое выстраивание изобразительного ряда на основе композиционно-геометрических эквивалентов, в данном случае – символической фигуры круга: нимб св. Иоанна Крестителя композиционно корреспондирует с формой разбросанных поверх репродукции монет, и одновременно – плавающего в водном потоке шарообразного аквариума с рыбами (еще одна христианская коннотация). Таким образом, через форму круга водное пространство символически соединяется со структурно иными материями плана и реализует идею перетекания макро- и микроизмерений, космогонического сопряжения фундаментальных духовных ценностей с антиценностями.

По свидетельству ассистента режиссера Е. Цымбала, использование аквариума не было запланированным художественным эффектом, он оказался нужным на съемках для того, чтобы рыбы не умерли в грязной, искусственно создаваемой микрофлоре предкамерного пространства<sup>9</sup>. Однако такое утилитарное использование не отменяет художественного результата (известно,

---

<sup>8</sup> На одном из плавающих в воде календарных листков, как известно, оказалась, с ошибкой в один день, запечатленной дата смерти режиссера – 28 декабря (Тарковский умер 29 декабря 1986), что впоследствии придало кадру еще и автомифологическую коннотацию.

<sup>9</sup> Из устной беседы с Е. Цымбалом.

что творческий процесс Тарковского в значительной мере проходил в импровизациях на съемочной площадке). Полученный же эффект удивительно адекватно реализует трудно воспроизводимую с помощью водной материи структурную иерархичность, содержащуюся в музыкальной и мифологической мысли (ассоциируемых здесь с материей мысли как таковой).

Так, находит свое воплощение идея космогонического рождения художественных творений (дискретных, «очищенных» от континуальной непроясненности структур-«островков») из первичного хаоса, новое слияние с которым невозможно (рыбки в аквариуме).

Становится очевидным, что запечатленная в музыке Э. Артемьева космогония обретает новое продолжение. Визуальное выстраивание плана берет на себя роль смысловой кристаллизации – следующего витка мифологического развития.

«Жертвоприношение». В последней картине Тарковского подобные примеры работы с визуальными унифицирующими кодами обретают функцию главных смыслонесущих элементов. Чрезвычайно важна, например, сцена, запечатляющая обморок Александра во время лесной прогулки с Малышом.

Интроспективный план – визуальное пространство обморока, – реализует мифотворческий процесс, прототип которого был сформирован в рассмотренном плане-эпизоде из «Сталкера». Здесь также разрабатывается идея медитации на визуальном объекте. Предметом глубинного сосредоточения зрителя становится пространство стокгольмского перекрестка<sup>10</sup>, к которому Тарковский применяет излюбленную (патинирующую) работу с фактурами. Поверхности двух симметрично расположенных лестниц, окружающих домов и мостовой залиты водой и тщательно устланы мусором самого различного происхождения – от бумаг и тканей до предметов мебели и техники (в центре улицы лежит на боку искореженный автомобиль), – все это придает архитектурным постройкам вид руин. Равномерное скольжение

---

<sup>10</sup> Перекресток на пересечении стокгольмских улиц Свеавэген и Туннельгатен стал носить имя Улофа Пальме после трагической гибели здесь 28 февраля 1986 г. шведского премьер-министра. Убийство произошло на месте размещения камеры С. Нюквиста, снимавшей здесь 17–22 июня 1985 г. «Жертвоприношение», что послужило одним из импульсов (другой связан с событиями, произошедшими 26 апреля 1986 г. в Чернобыле) для пророческих толкований последнего фильма Тарковского.

кадра по монохромному рисунку искусственно созданной натуры вновь провоцирует эффект некоего архетипического ментального процесса.

Его ядро сосредоточивается в квазиаморфном выстраивании звукового ряда: визуальную медитацию сопровождают архаическое нанизывание попевок шведских валльвис<sup>11</sup>, «бесконечно» длящийся отзвук услышанного Александром в лесу грома и шум текущей (в кадре) воды.

Смена планов отражает кардинальное изменение уровня субъективности зрения персонажа – фиксируется переход от интроспективного видения к восприятию героем символической реальности древнерусской иконы. Камера, своим расположением имитирующая пространственную локализацию Александра, фиксирует книжные иллюстрации. Минуя значительный хронологический скачок, восстанавливается повествовательное время – Александр, упавший в обморок в лесу, оказывается дома, с альбомом репродукций икон в руках.

Однако нас интересует здесь не взаимодействие временных пластов, а возникающий на их стыке мифотворческий акт. Особое качество протекания первых секунд кадра с иконами связано с его изобразительной соотнесенностью с предшествующей визуализацией обморочного состояния Александра. Дело в том, что композиция иконы «Воскрешение Лазаря»<sup>12</sup> содержит графическую деталь, словно спроецированную из видения персонажа: черный вертикальный проем в скальной гробнице, из которой вышел воскрешенный Лазарь, вторит текущей по зеркальной поверхности темной струйке крови Малыша из сновидческого кадра. Этот изобразительный элемент становится итогом развивающегося в течение минуты визуального ряда уже вследствие красновато-коричневого тона предшествовавшего плана панорамы по руинам. Благодаря проезду камеры Свена Нюквиста кровь

---

<sup>11</sup> *Валльвиса* (валлот) – жанр шведских традиционных пастушеских зазываний (*Locklåtar* – шв. «песня-приманка»), традиционно включающих в себя сигнальную имитацию различных голосов животных. Фальцетобразный крик пастушек в высоком («головном») регистре, внезапно переходящий в низкий «грудной» тембр, несет в себе идею преодоления физических и психических возможностей, а импровизационная непредсказуемость темброинтонирования следует самым загадочным процессам, происходящим на коллективном уровне человеческого сознания.

<sup>12</sup> Икона «Воскрешение Лазаря» написана неизвестным автором Новгородской (предположительно) школы, XV век.

в последующем кадре словно «стекает» на опрокинутые в зеркале отражения домов переулка. Графический росчерк на фоне запрокинутого светлого неба специально акцентирован Тарковским при помощи межкадрового перехода через затемнение. Таким образом, монтажный стык становится воспроизведением психического процесса, близкого мнемической вспышке. Александр (alter ego режиссера), рассматривающий иконы, подсознательно улавливает экзистенциальное сходство струйки крови ребенка и зияющего потустороннего проема в скалах.

Культурно-мифотворческий характер сцены еще более углубляется, если принять во внимание генетическую композиционную связь обморочного кадра с изобразительной деталью картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов». Возникающее в видении Александра симметричное пространство «апокалиптического» стокгольмского переулка с двумя уходящими вверх лестницами вторит архитектурным руинам, расположенным на заднем плане живописного полотна.

Связь с работой Леонардо в «Жертвоприношении» носит творчески иницирующий характер<sup>13</sup>. Вероятно, увиденное Тарковским во флорентийской Galleria degli Uffizi в момент обдумывания сценария живописное полотно, запечатлевающее «постоянную мысль Леонардо о смешении всех стихий в «конце мира»<sup>14</sup>, стало не только дополнительным сюжетным импульсом, но и структурной основой многих визуальных решений фильма.

В первую очередь это моменты «творения» кинодействительности из живописной реальности картины, отражающие стремление режиссера уподобить процесс выстраивания внутрикадрового пространства некоему медиумическому акту. Основу выразительности здесь составил прием изменения глубины резкости объектива при съемке через отражающую поверхность, а также – работа со светом. Живописное полотно предстает в фильме в репродуцированном виде, помещенным под стекло (висит на стене в комнате Александра). И всякий раз, когда камера фиксирует отраженные в стекле перемещения героя по комнате, скользящая фокусировка и изменение световых градаций

---

<sup>13</sup> Статья Х. Левгрена «Леонардо да Винчи и “Жертвоприношение”» (Киноведческие записки. М., 1992. № 14) посвящена теме диалога двух текстов культуры, однако это исследование не затрагивает мифотворчески-преобразующий аспект этого взаимодействия.

<sup>14</sup> Дунаев Г. О принципах композиционного построения в эпоху Ренессанса // Проблемы композиции. М., 2000. С. 192.

обнаруживают структурно-геометрическую общность силуэтов картины и фигуры Александра. Такой привнесенный в полотно Леонардо движущийся элемент еще более подчеркивает центральную смысловую роль Мадонны и Младенца, акцентируя композиционную аналогию, проведенную самим художником – встроенность фигуры Богоматери в верхнюю часть идентичной структуры более крупной пирамидальной композиции переднего плана (освещенные слева невидимым ярким источником света фигуры Мадонны, Младенца и окруживших их волхвов). Таким образом, примененное Тарковским–Нюквистом внутрикадровое движение продолжает развитие композиции художника согласно его же принципам (излюбленный прием Леонардо – «*non finito*» – заключается в незавершенности форм и применении активной светотени, позволяющим запечатлеть временной аспект космогонического становления мира<sup>15</sup>).

Композиционные аналогии с картиной выглядят в фильме преднамеренными, в том числе благодаря троекратному воспроизведению описанного процесса, а также – знаковым отсылкам киноизображения к деталям живописного полотна: позы и жесты героев «заимствуются» у окружающих Мадонну персонажей, желтая накидка Александра – у одного из волхвов.

Встроенность друг в друга кинематографического и живописного миров тесно связана в «Жертвоприношении» с демидургическими свойствами фильма, отождествляющего все предкамерное пространство с внутренней визуальной реальностью героя. Более того, для глубинного сюжета кинокартины оказывается важной вербально выраженная идея автомифотворчества. В кадрах, заключающих эпизод ночного прихода Отто к Александру, мы слышим из уст Виктора мысль Александра (как уже упоминалось, *alter ego* режиссера): «Как я понимаю, Александр считает странным, когда человек сам, добровольно превращается в произведение искусства. В большинстве случаев результат всякого поэтического труда очень далеко отстоит от автора, и зачастую просто не верится, что образец мастерства – творение чьих-то рук. Но что касается актеров, здесь как раз все наоборот: здесь автор сам выступает в роли собственного произведения». Последняя фраза не столько логически завершает предшествующее высказывание (синтезирует тезис и антитезис), сколько парадоксальным образом комментирует предшествующую словам

---

<sup>15</sup> *Дунаев Г.* О принципах композиционного построения в эпоху Ренессанса // *Проблемы композиции.* М., 2000. С. 192.



короткую монтажную фразу, запечатлевающую один из моментов выше описанного встречного «встраивания» изображений.

Одним из важнейших элементов фильма становится звучание японской флейты сякухати – традиционного средства дзенской медитации<sup>16</sup>. Оно инициируется самим персонажем – Александр время от времени включает магнитофонную запись. Как известно, звучание флейты является для медитирующего средством управления пространством и временем, точкой слияния индивидуального сознания с миром. Потому естественно, что демиургическая самореализация Александра оказывается включенной в процесс музыкальной практики медитирования – индивидуального мифотворчества «на звуке» сякухати. Визуальные трансформации воплощают в себе метафорически-знаковые, ключевые моменты этого процесса.

Сякухати впервые звучит в сцене уединения Александра перед праздничным ужином. Пьеса принадлежит традиционному репертуару хонкёку<sup>17</sup> и носит символическое название “Shin-Getsu” («Истинное сознание луны»). Звучание охватывает пять кадров, в которых появляются четыре персонажа, имеющие своих «двойников» внутри полотна Леонардо. Первый – план с уходящей в сумерках Марией, второй – комната с проснувшимся Малышом. Далее следуют три кадра, запечатлевающие восприятие героями (Александром и его гостем Отто) картины Леонардо, а также связанную с этим процессом мифологическую трансформацию кинематографического пространства.

В первом из трех планов изображение расслаивается на два уровня – фрагментарную плоскость полотна (композиция переднего плана с Мадонной, Младенцем и волхвами) и поверхность стекла с отражающейся на ней колышавшейся листвой дерева. Репродукция дается сначала не в фокусе, затем резкость наводится, словно имитируя усиливающееся внимание Александра и Отто (последний даже озвучивает: «я плохо вижу: она же за стеклом, а здесь так темно») – так находит сюжетное оправдание визуальный аналог процесса звукового медитативного сосредоточения.

<sup>16</sup> *Сякухати* – японская продольная бамбуковая флейта (китайского происхождения). Название связано со стандартной длиной инструмента (*сяку* – «фут», *хати* – «восемь») – 1,8 японских футов 54,5).

<sup>17</sup> *Хонкёку* («главные мелодии») – сформировавшийся к XVI в. в дзенской секте Фукаэ (Япония) канонический репертуар ритуальных пьес, исполнявшихся на *сякухати* странствующими монахами комусо (*ко-му-со* – цепочка из трех иероглифов 虚無僧 означает сочетание понятий «пустота», «ничто» и «монах»).

Далее следует план, фиксирующий (крупно) разговор Отто и Александра и, после ухода первого – движение Александра в сторону картины. Эффект втягивания героя некоей субстанцией возникает благодаря движению персонажа на отъезжающую камеру (для зрителя – в непроницаемую в обратном направлении плоскость экрана). Эта часть кадра синхронизируется с включением голоса телевизионного диктора, оповещающего о случившейся катастрофе. Затем – вновь план с картиной, теперь с точки зрения вглядывающегося Александра. Темное пространство полотна вновь предстает расслоенным – на отраженный абрис фигуры персонажа (в фокусе, при боковом рисующем освещении) и собственно живописную плоскость (нерезко). Импульсивное укрупнение изображения при помощи трансфокатора синхронизируется с кульминационной точкой временного сжатия звуковых структур «Shin-Getsu»: развитие флейтового вибрато здесь реализует последнюю фазу трансформации сознания медитирующего, сопротивляющегося унификации. По окончании наезда-трансфокации становится очевидным родство силуэтов Александра и Мадонны, еще разделенных разными зонами резкости. Речевой слой звуковой дорожки дополняет психофизический (и одновременно демиургический) процесс словесными призывами диктора: «...единственный внутренний враг сейчас – это паника. Она заразительна и не поддается влиянию здравого смысла. Порядок и организованность, ничего иного, дорогие сограждане. Только порядок. Только порядок. Порядок против хаоса. Я прошу вас, я взываю к вашему мужеству и, несмотря ни на что, к вашему здравому смыслу». Заметим, что истинным назначением дзенской пьесы “Shin-Getsu” является сакральное «просветление» сознания медитирующего (один из переводов названия – «Просветленный ум»).

Вибрация флейтового тона переливается в новый, заключающий фазу, раскачивающийся тон. Такое же разрешение конфликта происходит и внутри визуального ряда: фокус переводится на картину, «сливая» два взаимопроникающих слоя в единой плоскости, освещаемой дополнительным источником света.

В итоге изменение конфигурации внутрикадрового пространства фильма, отражая способ видения Александра, изначально инициируется ходом дзенской медитации на сякухати и выражает демиургический процесс, отождествляющий (через подобие визуальных элементов) развитие индивидуального сознания с творением мира.

\* \* \*

Принцип «избегания», «ускользания» от противоречий реализуется в фильмах Тарковского и в буквальных (и зачастую неожиданных) отождествлениях разнотематических аудиовизуальных конструкций. Так, например, для сущностной унификации звуковых импульсов различного культурного происхождения режиссер применяет метод выделения архетипических черт звуковой структуры и семантики за счет общности их визуальных эквивалентов.

Как правило, такие визуальные константы имеют в картинах мастера мотивно-архетипический смысл. Однако параллельно они служат и выявлению индивидуального режиссерского слышания музыкальных звучаний.

Можно выделить в фильмах несколько подобных элементов. Таковым, например, является мотив полета или невесомости. Главным визуальным средством создания эффекта левитации у Тарковского становится медленный отъезд-спуск камеры, открывающий пространство под фигурами летящих персонажей (Крис и Хари в сцене невесомости в «Солярисе»; взлетевшая беременная Мать в «Зеркале»). Синхронизируемый с полифоническим течением голосов органных хоральных прелюдий («Das alte Jahr vergangen ist», «Старый год прошел» и «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ», «Взываю к Тебе, Господь Иисус Христос»), визуальный прием выявляет в музыкальных фрагментах общий эффект структурного и эмоционального обобщения, достигаемый равномерным ритмическим течением звуковых структур – акцентируется процессуальная выразительность музыки, временной (а не интонационно-знаковой) аспект звучаний.

Ряд архетипических переключек объединяет две «ностальгические» картины: «Зеркало» и «Ностальгию». Взять хотя бы визуальный мотив, связанный с пространственным перемещением объектов в результате действия воздушных потоков. В «Зеркале» это кадр из советской хроники 1930-х годов (триумфальный проезд челюскинцев) с разлетающимися по улице Горького миллионами белых листков; в «Ностальгии» – финальный снег, падающий на русскую равнину, окруженную стенами итальянского собора Сан Гальяно. Любопытно, что в первом случае (фильм с российскими визуальными реалиями) озвучивающим материалом стал итальянский «Stabat Mater» (Дж. Перголези), во втором же (итальянская натура) – русская народная песня «Ой, кумушки». И, как ни странно, изобразительная идентичность

двух фрагментов выявляет в музыкальных образцах столь разных культурных традиций общей интонационный инвариант. Он заключается в родстве мелодического развертывания движению воздушных потоков, запечатленных на пленке. Интонация «вздоха» с восходящим скачком становится ключевой формулой движения, реализующей свойственный обоим фильмам мотив очищения страданием.

Другой способ объединения музыкальных текстов разных культурных ареалов находим в «Ностальгии», где в соответствии с общей бинарностью концепции (двойничество персонажей, судеб, художественных культур...) можно наблюдать параллелизм музыкально-драматургических структур.

Так, при помощи параллельного монтажа в фильме воспроизводятся два одновременно протекающих ритуальных акта, заканчивающихся смертью героев (Доменико и Горчакова). Кульминация в обоих случаях оказывается сопряженной со звучанием музыки: в сцене самосожжения Доменико используется фрагмент из Девятой симфонии Бетховена, проход Горчакова со свечой через бассейн Баньо Виньони сопровождается вступительными тактами «Реквиема», Верди. В обоих случаях режиссер использует функциональную основу музыкальной драматургии для усиления эффекта свершения. Момент перехода в иной мир акцентируется в обоих случаях визуальным сопоставлением (в монтаже) контрастных типов движения, связанных с визуальным воплощением строения музыкальных партитур – в моментах перехода от предыктовой фазы развития к иктовой. В случае Бетховена – это предыкт к рефрену Финала симфонии, в «Реквиеме» итальянского композитора – предыктовое секвенцирование ламентаций «dona» («даруй»), предшествующее светоносному обновлению всей музыкальной ткани в момент произнесения «et lux perpetua» («вечный свет»). Таким образом, параллельный монтаж здесь служит не только средством этнического умножения ситуации на сюжетном уровне, но и выявляет рифму приемов в музыкальной драматургии таких стилистически и концептуально несходных произведений.

Архетипический уровень смыслов проявляется в фильмах в моменты экзистенциального соприкосновения художественного мира с божественным, космическим измерением. Во-первых, это фрагменты ярко выраженного присутствия «за кадром» авторской инстанции, связанные со звучанием классической музыки (последняя становится в фильмах атрибутом внутреннего мира автора-режиссера, а иногда и Автора-персонажа).

Так, в «Зеркале» в момент заключительной левитации на музыку хора из *Johannespassion* («Страстей по Матфею») Баха призыв «Herr, unser Herrscher» («Господь, наш Властитель»), выделенный в хоровых партиях нисходящим скачком на октаву (символ гармонии, спокойствия, старости – т.е., прошедшего времени), синхронизируется с остановкой полета камеры (кран) и почти вертикальным наездом-трансфокацией на останки заброшенного колодца. Медленное укрупнение плавающих на его дне старых кусков дерева, разбитого стекла и железа символически выражает процесс дзенской медитации.

Вспомним также момент визуализации шиллеровско-бетховенской фразы «Ahnest du den Schöpfer, Welt?» («Видишь ты Творца, мир?») в «Ностальгии». Словесный вопрос, усиленный риторическими (декламация хора), гармоническими (движение параллельными структурами – снова символ временного сдвига) средствами и мизансценой (Горчаков около зеркала в доме Доменико – разворачивается на камеру), обретает симультантный ответ в характере развития визуального ряда. С течением времени становится очевидной истинная цель медленного наезда камеры – все то же укрупнение патинированной фактуры – уже принадлежащей потрескавшейся стене дома Доменико.

В обоих случаях аудиовизуальный комплекс, на первый взгляд, парадоксально объединяет словесно-музыкальную риторику с элементами дзенского созерцания. Сопрягаются два, казалось бы, несоединимых эстетических полюса. Однако дзенский визуальный элемент здесь, конечно же, не случаен. Он становится ответом на один из смысловых полюсов музыки, а именно – на временной, выраженный символически (Бах в «Зеркале») либо процессуально (Бетховен в «Ностальгии»), аспект звучаний. Ведь истинной целью дзенской визуальной медитации является узрение вечных смыслов в материальных следах протекающего времени (патине).

Родственный по смыслу, но отличный по аудиовизуальному выполнению, выразительный комплекс реализует взятый в катастрофически-переломном аспекте метафизический сдвиг-контакт, происходящий в человеческом сознании. Здесь становится важным момент «предельности» физиологически-сенсорного восприятия экзистенциальных событий.

Это фрагменты озвучивания в фильмах апокалиптических речений Евангелистов: в эпизоде прихода Отца с войны в «Зеркале» (Мф. 27:51—52) (здесь события в большой мере принадлежат точке зрения Автора-мальчика), и в одном из снов-медитаций героев в «Сталкере» (Откр. 6:12—17).

В «Зеркале» режиссер использует баховский речитатив из *Johannespassion* («Страстей по Иоанну»), реализующий евангельское Слово в музыкально-символическом ключе (Бах здесь вкладывает в уста Иоанна строки Матфея). В «Сталкере» же библейский текст и музыка предстают в виде двух синхронно развивающихся линий. Различимы два уровня: музыка, сочиненная Э. Артемьевым на *Sinty-100*, и шепчущий голос Жены Сталкера (Алиса Фрейдлих), воспроизводящий священное Слово.

В обоих случаях изобразительная интерпретация достигает мифологически-знакового уровня во время звучания фраз, описывающих апокалиптические природные катаклизмы: «*Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen*» («И земля потряслась, и камни расселись») (Мф. 27:51); «*Говорят горам и камням: “падите на нас”*» (Откр. 6:16). Поразительно соответствующее словесной аналогии Матфея и Иоанна сходство и изобразительных решений в фильмах. И тут, и там возникает совершенно идентичный иероглиф апокалиптического «стирания» мира. В обоих случаях движущийся кадр (в «Зеркале» исследуется поверхность живописного портрета Джиневры Деи Бенчи Леонардо да Винчи; в «Сталкере» – фрагмент неизвестной пейзажной репродукции внутри стеклянной сферы под водой) содержит световое событие, «выпадающее» за пределы эстетически допустимого. Длясь ровно мгновение, эффект бликующей поверхности в обоих случаях накладывается на «проплывающее» перед камерой изображение дерева – символа мифологической оси мира, «потрясаемой», таким образом, неким метафизическим катаклизмом.

Через визуальное сходство эпизодов выявляется некая функциональная общность и двух музыкальных фрагментов, изначально существующих в абсолютно различных исторических и смысловых парадигмах. В речитативе И.С. Баха и композиции Э. Артемьева оказывается услышанным и визуально прочитанным элемент космогонической связи музыкального звука с «необработанным» звучанием мира. У Баха означенный эпизод сопровождается имитацией музыкальными инструментами шумовых явлений – символическим прекращением музыкальной речи. В музыке же Артемьева связь искусственно конструируемой композиции с естественно-природным звуковым континуумом сказывается в особых свойствах звуковой материи – звучание парадоксально сближает процесс его рецепции с психофизиологическим восприятием тишины. Таким образом, атомарные проявления баховского текста рифмуются с континуальными свойствами артемьевского звукового космоса, как бы инкрустируясь в

них и образуя новые слагаемые аудиовизуального становления фильма.

Важнейший архетипический мотив Тарковского – переход, путешествие «по ту сторону» обыденного сознания. Не случайно режиссер наделяет в своих фильмах особым, сверхфабульным смыслом такие простые действия, как «проезд» (дрезина в «Сталкере», туннели города будущего – в «Солярисе»), «проход» (Сиваш в «Зеркале», труба в «Сталкере», бассейн Vagno Vignoni в «Ностальгии»). Статус визуальной метафоры приобретает пространственное перемещение находящегося в кадре персонажа (чаще – субъекта ментальной трансформации). Отличительной изобразительной особенностью здесь становится крупный, либо средний план движущегося в профиль героя, а также – синхронное перемещение кадра, создающее эффект статичного портрета на движущемся фоне. При этом фоновая композиция, как правило, имеет собственную драматургию развития. Визуальным объектом становится фрагмент более или менее однородной структуры, изначально прочитываемой вполне функционально, однако благодаря движению превращающейся в медитативно развивающуюся абстрактную композицию. Такое смысловое смещение от утилитарной конкретики к живописной абстракции символизирует нужную фазу самоуглубления медитирующего сознания. Возникает модуляция модальных уровней. Объективный на входе план постепенно расслаивается на объективную (предмет) и субъективную (фон) составляющие – реализуется процесс созерцания.

В сцене «проезда» на дрезине в «Сталкере» переход «по ту сторону» сознания совершают Сталкер, Писатель и Профессор – их крупные планы попеременно занимают «объективную» зону композиции. Фоном для изображений героев служит промышленный пейзаж заброшенной электростанции. Туман, плавающий фокус объектива, а также – черно-белая гамма плана при движении превращают груды досок, кирпичные стены, железные конструкции в ритмичные узоры, развивающиеся до полной абстракции (в конце проезда, в фокальной зоне Писателя, равномерным фоном к его профилю некоторое время служит сплошной узор из круглых срезов бревен).

В «Ностальгии» Горчаков совершает символический проход по бассейну с горящей свечой. Экранная медитация составляет девять минут и снята одним планом. Одним из основных наставлений режиссера актеру Олегу Янковскому было создать

«метафору прожитой жизни»<sup>18</sup> (план заканчивается реальным переходом героя «в иной мир»). Фоном, транслирующим процесс самопогружения, служит старинная каменная кладка стен бассейна, покрытая патиной – голубыми, белыми, зелеными отложениями солей, мхом, выветриваниями, вымытыми и откристаллизовавшимися породами. Драматургию плана составляют три попытки прохода, запечатляющие сгущающуюся степень напряженного сосредоточения героя. Последнее выражено в постепенном переходе (трансфокация) от общего плана персонажа к среднему, и как следствие – в сжатии пространства заднего плана и укрупнении рисунка кладки. Финал прохода отмечен размыванием фона (выходом его из зоны резкости). В последние же секунды движения посредством монтажной склейки композиция предельно упрощается: место фигуры Горчакова на переднем плане занимают несущие свечу руки героя. Скользящий фон переходит к фиксации микроструктур. Момент просветления (смерти героя) реализуется в перемещении плана выражения медитативной идеи на уровень монтажных смен.

Другой вариант трансформации сознания связан с глубинным самоотождествлением, предстающим в форме символического слияния несоединимых начал, – такая ситуация типична для сновидческой реальности картин Тарковского. Одним из вариантов зрительной интерпретации здесь становится запечатление архетипического мотива встречи в определенном последовании визуальных событий. Таковы воссоединения Матери 1930-х годов с Матерью времени съемок в «Зеркале» (сновидческая действительность, охватывающая внутренние реальности Автора-взрослого, Автора-мальчика и самой Матери); Эуджении и Марии – в «Ностальгии» (сон Горчакова). В первом случае символически объединяются разные возраста одного человека (пласты исторического времени), во втором – национальные типы, ментальные сущности.

Общность фрагментов проявляется в развитии плана, фиксирующего одну из героинь в момент приближения к своему «двойнику». Причем, опять же, перемещение совершает и сама участница встречи (в «Зеркале» – поправляющая волосы Мать; в «Ностальгии» – Мария), и сопровождающая ее движение камера. Движущийся фон в обоих случаях – старые стены поме-

---

<sup>18</sup> Цит. по интервью с О. Янковским в документальном фильме Д. Трофимова «Крестный путь Андрея Тарковского» (ООО «МТК ИР-БИС». ОАО «ПЕРВЫЙ КАНАЛ», 2007).



щений, попорченные водой (в «Ностальгии» присутствие воды угадывается по капающему звуку и разъеденной штукатурке стены, в «Зеркале» же – потоки воды льются по стенам, зеркалу, и отражаются в созданном Э. Артемьевым звуковым фоне). Вода и отволгшие поверхности символически отсылают к мифологическому типу течения времени. А замедленный темп движения героини (съемка в рапиде) провоцирует «сосредоточение» на следах его протекания, патине – транслируется глубинный ментальный процесс.

Визуальная общность фрагментов выявляет функциональное сходство и в звуковых решениях. В «Зеркале» используется специально написанная для эпизода музыка Э. Артемьева; в «Ностальгии» – русский вечериночный «язык» в исполнении Ольги Сергеевой. В обоих случаях выразительность музыкального фрагмента оказывается связанной с эффектом специфической сновидческой смутности, неясности, который достигается тембровыми мерцаниями и маскировкой.

Так, одним из главных, динамически акцентированных, звуковых слагаемых сновидения в «Зеркале» становится краткий наигрыш маночка (пластмассовой дудочки), ассоциируемый сознанием спящего мальчика (Автора в детстве) с посвистом ночной птицы (сменяются кадры проснувшегося Алеши и лесной опушки). Эффект неуловимости звукового источника усиливается тембровыми наслоениями синтезатора АНС<sup>19</sup> и колокольчиков. В момент «прохода» Матери прибавляются электронно обработанные звуки колокола, смешиваемые с замедленно воспроизведенным пением хора басов. Идея тембрового «перекрашивания» доводится до своего логического завершения в последнем звуковом переключении, выводящем героя из сновидческой реальности: скрип зеркальной поверхности (молодая Мать проводит рукой по зеркалу, в котором отражается Мать старая) наплывом соединяется со скрежетом трамвайных тормозов за окном московской квартиры, в которой просыпается Автор.

В «Ностальгии» в звуковом сопровождении сцены встречи Марии и Эуджении также присутствует эффект тембровой маскировки. Он связан с особенностями исторического бытования жанра русского свадебного «языка» (подпевки плачу невесты),

---

<sup>19</sup> АНС – первый в мире студийный фотоэлектронный синтезатор, получивший название в честь светомузыкальных опытов и идей А.Н. Скрябина; был спроектирован (1938) и построен (1958–64) военным изобретателем и конструктором Е. Мурзиным.

уникальная особенность которого состоит в вокальной имитации исторически вытесненного скрипичного наигрыша.

Тот же принцип можно констатировать в сцене «проезда» в «Сталкере», где Э. Артемьев сознательно воссоздает процесс тембровой и структурной трансформации звучаний – превращения конкретных шумов (стука колес поезда) в музыкальную композицию.

В «проходе» Горчакова в «Ностальгии» при помощи наплыва соединяются отзвук металлической конструкции лестницы (на нее опирается герой перед тем, как поставить донесенную свечу и умереть) и унисон виолончелей, извлекающих первые звуки «Реквиема» Дж. Верди.

Так, сопровождая в фильмах Тарковского запечатленную в особом визуальном комплексе трансформацию сознания персонажей, эффект тембровой маскировки, промежуточности (либо модуляции) становится свойством, объединяющим звуковую материю самых различных в стилевом и историческом отношении образцов – музыки романтической традиции (Верди), современной электроники (Э. Артемьев), народного интонирования (русский вечериночный язык) и шумов. Вновь маркируется глубинная ритуальная, трансформирующая сознание и мир сущность музыкальных звучаний.

\* \* \*

Рассмотренные нами структуры и мотивы становятся слагаемыми мифотворческого становления метафильма Тарковского. Космогония режиссера обнаруживает классичность драматургии. Нетрудно заметить, что взаимодействие разнообразных смысловых линий в ней происходит при помощи «топологического скольжения» элементов (их «нанизывания, подмены, свертывания и развертывания»<sup>20</sup>). При этом глубинная структура произведения приобретает вид музыкального континуума с чертами определенного музыкально-исторического типа. Метод Тарковского оказывается сопоставимым с метафорическим воплощением акта медитирования в музыкантских опусах 70–80-х годов XX в. – с характерным для них «свертыванием» временного параметра продолжительно «созерцаемой» музыкальной структуры и выходом за пределы семантической субъект-объектной

---

<sup>20</sup> *Осадчая О.* Мифология музыкального текста // Миф. Музыка. Обряд. М., 2007.

антиномии (упомянем здесь опыты таких композиторов, как А. Тертерян и В. Сильвестров<sup>21</sup>). Подобно музыкантским опусам, кинематографический опыт Тарковского оказывается примером ситуации, когда примесь культуры Востока в произведении искусства служит, главным образом, не информированию западного сознания о некоторых элементах и преимуществах иной культуры, но усилению собственных традиций в направлении некоего «эдемического» мирозерцания, «реального переживания глубинного смысла символов», которые, увиденные «внутренними глазами», можно уже «изучать, описывать, воспроизводить»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> См.: *Кузнецова М.* Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2007.

<sup>22</sup> *Померанц Г.* Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзен) // Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972 [Электронный ресурс]. Сайт *Ars Asiatica*. М., 2004. URL: <http://www.arsasiatica.com/books/1137357763189/pomeranz.htm> (дата обращения 25.04.2008).

*Т. Радионова*

### **Интонация Чаплина и ее пластическое решение (опыт интонологического анализа)**

*«Говорящие» фильмы?*

*Они портят древнейшее искусство мира –  
искусство пантомимы.*

*Они уничтожают великую красоту молчания.*

Чарли Чаплин

Чарльз Спенсер Чаплин говорит со зрителем кино на языке пантомимы, называя пластический язык древнего искусства «великой красотой молчания». Как мыслитель и художник, он не случайно использует высокий слог, обращая его к пантомимическому действию на экране и столь же не случайно не применяет к нему имя «немой».

Тем самым Чаплин пластическому молчанию полагает истинное говорение, являющее себя телесным жестом – жестом, рожденным изнутри, жестом говорения души.

Именно там, внутри самого себя, он находит свою – чаплинскую – интонацию: форму донесения безмолвных смыслов. Эта интонация, несущая визуально выраженные смыслы, заключает феномен, по которому сквозь призму комического поднимается подлинная драма – мимодрама фильмов о Чарли.

Пластическое решение чаплинской интонации порождает в зрительном зале парадоксальную реакцию, в которой сочетаются «смех до упаду и неудержимо подступающие слезы», упо-

ительно искреннее сочувствие в смехе и глубоко драматическое переживание – до слез.

Цель классика немого<sup>1</sup> кино – преодолеть немому сердца зрителя, осуществляя прорыв к его мысли и чувству красноречием жеста.

Необходимо понять, как Чаплин этого достигает<sup>2</sup>.

\* \* \*

О Чаплине – художнике и мыслителе, говорить легко и трудно одновременно. Легко потому, что исследователь, обращаясь к его творчеству, опирается на труд многих и многих и может с благодарностью войти в открытое и щедрое коллегиальное пространство, преследуя собственные теоретические интересы. В большей своей части этот коллективный труд связан с описанием биографии Чаплина: становлением его как творческой личности, как художника кинематографа и, наконец, как гражданина мирового масштаба. Особая и значительная часть исследования посвящена интерпретации феномена Чарли – главного героя Чаплинады. Трудно же говорить о Чаплине потому, что самый глубокий анализ искусства гениального человека всегда не исчерпывает смысл его творческого феномена, и всегда остается некоторый «иррациональный» компонент, не поддающийся полному логическому постижению, – однако не только потому, что гений принципиально бесконечен. Чем больше знакомишься с исследованиями жизни художника, тем больше убеждаешься в том, что ученых, обращающихся к личности Чаплина, стимулирует не только непреходящий интерес к его творчеству. В этом

---

<sup>1</sup> «Немой» значит «лишенный телесной возможности говорить», (см.: *Шанский Н.М., Иванов И.И., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971). В этом смысле ранний кинематограф получил название «немой» абсолютно точно, так как он в своих началах был лишен «телесных»-технических возможностей использования слова. В данной работе будет показано, что категория немоты к пластике Чаплина не применима, а применим целый ряд понятий иного рода, открывающих природу категории молчания – действенного молчания пластики пантомимы.

<sup>2</sup> Данная работа представляет собой первый этап интонологического исследования, в рамках которого на примере творчества Чаплина вводится интонологический аппарат в целях исследования безмолвно выражаемой мысли. Он призван маркировать путь ее пластического формирования, явленным результатом которого становится произнесенное мышление – интонация, несущая смысл.

интересе живет теоретическая неудовлетворенность: необходимость поиска и обретения подхода к описанию пластического языка Чаплина. Все согласны с тем, что пластика чаплинских фильмов достигла классической простоты выражения, но до сих пор удерживает тайну этой простоты...

Одним словом, насколько податлива для описания и исследования яркая творческая деятельность Чаплина в ее, так сказать, «мирской» ипостаси, настолько же она сложна для описания, а тем более теоретического осмысления, в его мастерской – «храме» Чаплина.

Такое теоретическое осмысление предполагает обращение к искусству пластического выражения мысли – искусству, язык которого невыразим словами. Именно здесь таится секрет Чаплина, заставляющий задаться вопросом: как его мысль в атмосфере абсолютного молчания сумела произнести себя так ясно и так громко?

Я тоже поклонник творчества Чаплина и тоже хочу попытаться ответить на этот вопрос.

Встреча Чаплина и кинематографа закономерна. Это встреча искусства кино с искусством пантомимы, встреча «великого немого» с «великой красотой молчания». Встреча естественна, так как подготовлена и обусловлена всем ходом развития искусства.

История кинематографа многим обязана таланту Чаплина, и точно так же мастерство Чаплина во многом обязано кинематографу. Эти условия взаимного творческого влияния можно сформулировать так:

– техника передачи движения на экране потребовала от Чаплина адаптации пантомимы к плоскости киноэкрана, что в результате позволило ему вести и развивать драматургическую линию фильма, а не переносить на экран театральные композиции «фабрики смеха»;

– отсутствие в художественной партитуре фильма звучащего слова (возможности раннего кинематографа) породило созидательное напряжение художественной мысли в поисках четкого смысла, прозрачно выражаемого жестом;

– аппарат композиционных средств кино – кадр, визуальный план, ракурс, монтаж – сформировал поэтику чаплинской невербальности.

Уникальная пластика движения Чаплина-актера приводит к таким решениям, в которых виртуозное владение телом перерастает в искусство наглядно мыслить.

В этой художественно-теоретической лаборатории – а вся Чаплиниада и есть лаборатория – визуальная пластика ведения мысли достигает классических высот. И этому способствуют возможности кинематографа. Так, благодаря крупным планам выразительная мимика Чаплина (его глаза и брови) позволяет ему последовательно вести самостоятельную линию состояния Чарли. Крупный план акцентирует походку Чарли-бродяги, а также демонстрирует технику его рук и пальцев. Эти виртуозные пассажи вошли в культуру как шедевры пластического искусства.

Словом, именно специфика кинематографа позволила увидеть на экране немой сериал (позже это нашло свое продолжение в пластике «говорящих» фильмов Чаплина) с главным героем – Чарли, а самому Чаплину стать художником нового типа. Он сумел создать и зрителя нового типа, умеющего читать наглядные смыслы. Вполне закономерно возникли и новые возможности вовлечения широких зрительских масс. Благодаря всему этому раскрылась универсальная пластика языка Чаплина, способного включать человека любого возраста, любого интеллектуального уровня в процесс единого духовного переживания.

Особое положение Чаплина на этапе начал кинематографа обусловлено не только его мощным участием в становлении этого искусства, но и тем, что в рамках немого кино он, средствами пластического языка, нашел собственный, специфический стиль и создал жанр трагикомического фильма.

Тем самым мысль Чаплина гармонично и естественно преодолела границы немого кино с его отсутствием слова, вовлекая кинематограф в иное художественное измерение. В нем опыт мысли обрел новое качество.

Возрождение древнего опыта пантомимы на плоскости киноэкрана, преломленного опытом гения, открывает возможность изучения не только феномена Чаплина, но и феномена пластики, а именно природы пластичности человека<sup>3</sup>. Тем самым уникальность Чаплина и универсальность Чаплина как всечеловеческого человека должны быть неразрывно связаны с изучением законов того, что он называет «великой красотой молчания».

---

<sup>3</sup> Сегодня эта тема получает свое развитие. См., напр., *Хоружий С.* Пластичность человека в пределе и беспределе // (<http://www.kinoart.ru/file/theory/01-11-10/>).

## Пластика Чаплина сквозь призму интонологии

*Исследованию пластики, если эта область знания претендует на большее, нежели простой эстетический комментарий, предстоит пройти... путь к обретению глобального понимания жеста.*

Патрис Павис

Новая жизнь пластики на экране немого кино сблизила авторскую мысль и мысль зрителя. Непрерывное движение видимых телесных форм не только активизирует и организует «путь глаза» (Эйзенштейн) в пространстве изображаемого. Напряжение зрительской мысли соприкасается с сокрытым напряжением творящей мысли – мысли автора.

Именно в этой точке сочетания явленного и сокрытого свершается художественный замысел, именно здесь таится секрет сильного воздействия пластического языка чаплинской мысли на зрителя.

Чтобы понять, как происходит формирование и произнесение видимо-невидимого мысли, необходимо обратиться к теории. Поскольку «представление о пластической образности все еще является чисто интуитивным»<sup>4</sup>, такая теория должна располагать аппаратом, который сможет описать не только внешние, наблюдаемые формы уже выраженной силы мысли – «силы, схваченной формой» (Е. Гротовский), – но и всю пластическую линию, от истоков ее становления до результатов – пластики выражения, ставшей мысли. В этом и заключаются возможности теории единой интонологии.

Сущность интонологической теории заключается в том, что она познает природу бытия мысли: мысли как инструмента деятельности мыслящей души человека, направляющей и принимающей смыслы ее деятельности. Интонологический аппарат теории интонаре – инструмент мысли о самой себе мысли. Он позволяет наблюдать становление пластической линии мышления – от ее сокрытых, внутренних истоков в мыслящем теле до его внешнего воплощения. Эта линия есть линия свершения смысла, которая в интонологии получает наименование пластического логоса. Способом произнесения результатов этой духовной деятельности в интонологии полагается интонация, которая обнаруживает видимое невидимой энергии свершившейся мысли. Интонация являет сокрытую пластику энергии мысли материальной формой жеста: мимики, пантомимики, – а также звучащего жеста (голос человека, голос музыкального инструмента)<sup>5</sup>. На экране зритель

---

<sup>4</sup> Павис П. Словарь театра. М., 2003. С. 132.

<sup>5</sup> 1) Этот понятийный аппарат будет применен далее в главе «Приро-



«читает» движения души в формах телесного жеста, которым мысль интонирует (произносит) смыслы видимого и слышимого – смыслы интонации жестикулирующей души.

Поводом для обращения к интонологической теории стал факт из творческой жизни Чаплина. Он связан с ключевой сценой фильма «Огни большого города»: Чарли знакомится со слепой девушкой, продавщицей цветов (героиня Вирджинии Черрилл). Пластический диалог бродяги и слепой девушки очень важен, так как в его рамках складывается двусмысленная ситуация – девушка принимает Чарли за богатого покупателя – что и определяет концептуальную линию фильма. Однако пластическое воплощение сцены, введение в нее пластических диалогов, задуманных Чаплином, актрисе не удавалось и превратилось в мучительный процесс. Чаплин расставался с Черрилл, пробовал на роль других актрис, но в конце концов возвратил Вирджинию.

Биографы единодушно утверждают, что Чаплин мог все, что он работал за всех, и акты были инструментами его мысли, а также рассказывают, что Вирджиния возненавидела Чаплина за его деспотизм, но, вернувшись к съемкам, безоговорочно подчинилась его диктату. Сцена, как мы знаем, получилась. Однако коллеги вспоминают, что Чаплин так и не был до конца удовлетворен тем, что делает актриса. Чтобы найти хотя бы приблизительное (именно так выражался Чаплин) соответствие замыслу, один жест, например «слепой взгляд» героини, он снимал не менее недели<sup>6</sup>.

Данный биографический эпизод оказал неопценимую помощь в нашем исследовании. Даже самый общий интонологический взгляд на камень преткновения в этом творческом сюжете показывает, что и Чаплин, и Черрилл находились в поиске подлинной интонации жеста. Она, интонация, раскрывая смысл, указывает на то, что линия становления мысли непрерывна. Этот эпизод приоткрыл всегда сокрытое, что необходимо изучать: строго организованный, исполненный устойчивой закономерности процесс творчества мысли и, что не менее закономерно, индивидуальный «почерк» ее творчества. Первое позволяет творить, второе проявляется результатом, неповторимость которому сообщает интонация.

И если бы Чаплин оперировал термином «интонация» (а ей он чутко внимал как художник), то никогда бы не назвал ее немой.

---

да пластики одухотворенного тела». 2) См. об этом: *Радионова Т.Я.* Теория интонации – теория бытия мысли // *Единая интонология.* М., 2009. С. 15–52.

<sup>6</sup> *Кукаркин А.* Чарли Чаплин. М., 1960. С. 213.

Ведь именно она, проникая в сознание зрителя напряжением мысли автора, молча творит в нем понимание мыслящей души автора.

Таким образом, работа Чаплина и Черрилл над пластикой решения эпизода заставляет сосредоточить внимание на ходе непрерывной линии пластического становления смысла. Пластика этого становления имеет исток во внутреннем мире мыслящей души, а его результат мысль интонирует (произносит) средствами пантомимы.

### Пластический логос Чаплина

Пластический логос – непрерывная линия становления энергии мысли от ее истоков во внутреннем мире мыслящей души до ее произнесения (интонирования) вовне телесным жестом.

Термин пластический логос вводит понятие логос в значении мысль. Понятие же пластика предстает в следующих значениях:

1) пластическая материя<sup>7</sup> – гибкая, невесомая, звучащая и лучистая энергия мысли;

2) искусство ваяния<sup>8</sup> – созидательная деятельность мысли: искусство ваяния мысли (смыслов) и ваяние мыслью;

---

<sup>7</sup> Пластичность (от греч. *plastikos* – «годный для лепки») – податливость обычно твердого материала, способность необратимо менять форму (Большой словарь иностранных слов. М., 2001. С. 513). Пластичность – свойство материалов твердых тел сохранять часть деформации при снятии нагрузок, которые ее вызвали (Физика. Большой энциклопедический словарь. М., 1999. С. 547). Пластика – 1) объемные, осязательные качества художественной формы в изображении на плоскости; 2) искусство телодвижения (Масс-Медиа. Словарь терминов и понятий. М., 2004. С. 276). Выражением *natura plastica* философы-платоники из Кембриджа определяют силу, исходящую от Бога, которой надлежит формировать и упорядочивать материю.

<sup>8</sup> Пластика (от греч. *plastike* – ваяние, скульптура), – в широком понимании то же, что скульптура, в более конкретном смысле – определение объемно-пространственных достоинств скульптурных произведений, естественности, органичности построения и перетекания объемов («пластич. выразительность»). В отличие от универсального понятия «скульптура» и от слова «ваяние», связываемого с высеканием из камня, термин «П.» прием, связывается с творчеством скульпторов, пользующихся лепкой (что не исключает последующего перевода их работ в твердые материалы) (Большая энциклопедия: В 62 т. М., 2006. Т. 37. С. 84). Пластика (греч. *plastike* – ваяние) – 1. лепка, техника изготовления скульптуры из мягких материалов, объемные качества произведений изобразительного искусства. Пластичный (гр;) – 1. гибкий, податливый; 2. способный принимать и сохранять какую-л. форму под воздействием внешних сил; 3. соразмерный, имеющий выразительные, гармоничные формы (Большой словарь иностранных слов. М., 2001. С. 513).

3) искусство сценического движения<sup>9</sup> – искусство жестикюляции мысли, интонирующей себя посредством красноречия мимики, пантомимики;

4) партитура пластических средств – совокупность пластических средств, характеризующая художника, его цели и задачи.

Чтобы обратиться к исследованию пластического логоса Чаплина от истоков становления мысли художника до ее свершения, необходимо начать с конца: обратиться к рассмотрению очевидного – партитуры его пластических средств.<sup>10</sup>

## Партитура пластических средств Чаплина

*На экране важнее всего пластическая  
красота. Кино – это искусство живописное*  
Чарльз Чаплин

Поэтику Чаплина как художника немого кино представляет партитура пластических средств, ориентированная прежде всего на восприятие зрением. К зрению апеллирует также своим образным строем и музыка, и визуальное (письменное) слово на экране.

Изобразительное творчество, которое предстает на экране, осуществляет не скульптор и не художник, а тело актера, изоб-

---

<sup>9</sup> 2) гармоничная согласованность движений и жестов актера, танцора. Пластичность основана на оправданном положении всех частей тела в любой момент движения, в том числе в неподвижном состоянии, во время остановки. Пластика – это искусство движения. На этих принципах в конце XIX в. А. Дункан пыталась возродить искусство античного танца. К Пластике проявляли интерес многие деятели балета (Э. Жак-Далькроз), театра (К. Станиславский), педагогики (Р. Штайнер). В настоящее время на эстраде существует жанр пластического танца, в цирке – пластический этюд (Большая энциклопедия: В 62 т. М., 2006. С. 84). Пластичность – 1) гибкость тела. 2) пластичность материала. (Большой словарь иностранных слов. М., 2001. С. 513).

<sup>10</sup> Изучение пластического языка Чаплина с его выразительной интонацией представляется весьма актуальным. На основании анализа природы пластики и ее специфики у Чаплина можно будет развернуть исследование пластики в масс-медиа в целом, а не только в кино. Особое внимание в этом контексте может получить тема пластики звучания и интонации на радио и – ждущая своего часа – тема интонации на телевидении.

ражающее движение мысли – пластический логос. Процесс изображения фиксирует телесный орган восприятия – глаз, но посредством кинообъектива, а затем глаз снова, в процессе монтажа, редактирует созданное.

Принцип кинематографического синтеза у Чаплина неповторим, так как определен его уникальным профессионализмом. Он – универсальный автор своих произведений, сочетающий в себе функции сценариста, режиссера, композитора, актера и, наконец, режиссера монтажа. Недоступна для Чаплина в этом процессе только операторская работа по причине невозможности снимать самого себя<sup>11</sup>. Поэтому вся партитура средств Чаплина находилась под началом его авторской мысли, создававшей целостную пластическую концепцию и на экране. Можно сказать, что Чаплин превратил себя в *opus* – универсальное орудие работы над собой и над зрителем.

В этом целостном ансамбле творческих средств, конечно же, доминирует пантомима, языком которой Чаплин владеет настолько разносторонне, что она предстает во всем многообразии своих жанров и стилей. Его пластическое мастерство отличает «музыкальная ритмичность движений балетного артиста; доведенная до совершенства техника пластического жеста; виртуозная мимика; тщательно изученная жонглерская техника»<sup>12</sup>. Если к этому добавить акробатическое мастерство и навыки боксера в сочетании с исключительной музыкальностью (он не только сочинял, но сам играл на многих инструментах), то с очевидностью предстанет неограниченность его возможностей в пластике.

Ясная и отчетливая телесная техника позволила Чаплину переосмыслить и перенести в немое кино не только свой театральный опыт, но также комедийной пантомимы XVIII–XIX вв. с арлекинадой и балаганом, цирковым антре и феерией XIX–XX вв., но также и традиции древнего пластического искусства. Имеется в виду пластика пантомимы, уходящая своими корнями в древний танец с неразрывной связью движения и музыки. Атмосфера танцевальности – неотъемлемый, всепроникающий пласт, определяющий и охраняющий ритмическое единство чаплинского

---

<sup>11</sup> Это обстоятельство приводило к многократным съемкам. Так, например, из ста тысяч метров отснятой пленки только тридцать вошли в окончательный вариант.

<sup>12</sup> *Авенариус Г.А.* Чарльз Спенсер Чаплин. М., 1960. С. 225.

стиля. Великий Нижинский признавался Чаплину в том, что смотрел его фильмы как балет<sup>13</sup>.

«Для меня выражение рук и ног не менее важно, чем выражение лица» (Чаплин). В этом, на первый взгляд, простом сказывании интересно слово «выражение», оно обычно связано с лицом (выражение глаз, бровей, губ). Здесь же оно характеризует все тело как лицо, на котором можно читать внутреннее состояние души. За коротким тезисом стоит художественный метод, основанный на понимании того, что любая часть тела, имея различные исполнительские функции, вместе с тем имеет одинаковые отношения с его, Чаплина, мыслью и чувством. Тем самым он утверждает, что мысль свое непрерывное движение осуществляет телесным движением.

Можно вспомнить известное доказательство Диогена. Он на просьбу рассказать, что есть движение, встал и молча пошел. Так он показал, что это не тело, а мысль осуществляет свое целеустремленное движение телом. При этом Диоген сказал без слов, что мысль проявляется формой движения тела и это происходит в полном молчании<sup>14</sup>.

Но то же делает художественная мысль Чаплина, создавая образ бродяги Чарли, изобретая положение ног для знаменитой «утиной» походки. Найденное образное решение – ноги в больших ботинках, носки которых смотрят в противоположные стороны, – демонстрирует отсутствие определенной жизненной цели. Идея образа – «куда потянет», «туда и занесет». Разнонаправленные ступни «говорят» молча, ими ярко и молчаливо говорит мысль Чаплина. Не зря он тренировал эту скользящую, неспешную походку по несколько часов в день.

Таким образом, мы видим, что природа пластического логоса едина – в ней живет закономерность молчаливого выражения мысли средствами пантомимы. Пластический логос всегда един и молчаливо красноречив<sup>15</sup>: красноречие тела есть красноречие самой мысли, себя изображающей для того, чтобы стать видимой, ясной и прозрачно понятной зрителю.

<sup>13</sup> Сто человек, которые изменили ход истории, 2008, № 7. С. 27.

<sup>14</sup> Интерпретаторы этого эпизода почему-то связывают ответ философа с движением тела, не рассматривая это движение как видимое следствие сокрытого движения мысли.

<sup>15</sup> Вольтер говорил, что «пантомима заменяет собой красноречие», а Дидро утверждал, что «пантомима иногда красноречивее слов» (см.: *Павис П.* Словарь театра. М., 2003).

Целостность пластического логоса можно рассмотреть и с точки зрения синтеза функций телесных органов. Поскольку в основе этого синтеза лежит «повседневная техника тела», на основе которого возникло искусство высокой пантомимы, обращусь к этому основанию. В нем заложено перекрестное взаимодействие функций органов, а также глубинная взаимозаменяемость этих функций, посредством чего мысль обеспечивает самосохранение своей деятельности – говорения в молчании. Так, носки ботинок Чарли, появляющиеся крупным планом в первом, предваряющем кадре фильма «Бродяга», достаточны для презентации всего тела. Или, например, заключительный кадр фильма «Новые времена»: две фигуры движутся навстречу новой жизни. Они сняты со спины, но изображение их спин равно изображению счастливых лиц. Пластика движения рук слепой цветочницы в фильме «Огни большого города» заменяет выражение ее глаз – и тогда, когда она слепа, и тогда, когда обрела зрение. Она должна и может узнать зрячими глазами того, кого прежде «видела» рукой и теперь узнает не глазами, а прикосновением к его руке: ее руки – глаза.

Целостность пластического логоса, его природный синтез, которым так талантливо оперирует мысль Чаплина, были известны и осознаны очень давно, и не только в художественной сфере, но и на уровне рождения слова при именовании органов тела, что доказывает этимология этих слов. И это не удивительно, так как слово призвано означать, озвучить и описать присутствие видимого в молчании<sup>16</sup>. Чтобы показать давно осознанную природу взаимодействия пластики лица, руки, туловища-стана и их единства в процессе эмоционального выражения мысли, обратимся к этимологии наименований элементов этой системы, получающей свое удивительное отражение в пластике Чаплина.

На первый взгляд кажутся абсолютно непостижимыми связи, которые извлекает лингвистический анализ, обнаруживая, как мысль тклет семантическую значимость функций каждого телесного органа. При внимательном взглядывании можно понять мыслительную функцию, связанную с данным органом. Так, глаз – орган зрения – окружен семантическими родственника-

---

<sup>16</sup> Например в поэзии: «Ночь, улица, фонарь, аптека...»; или в философской метафоре «Нельзя войти дважды в одну и ту же реку»; в абстрактно-обобщенной форме формулы « $e = mc^2$ » и т.д.

ми: это «око», «вежды», «взор», «взгляд»<sup>17</sup>; их значение связано с мыслью: «око – промысел божий», «всевидящее око Бога» и «окно души» человека (Экклезиаст сравнивает небесные окна с человеческими глазами<sup>18</sup>).

Глаза сияют, излучая чувство и смысл<sup>19</sup>: они ведают, сведущи, знают. Мысль автора и зрителя глядит, смотрит, наблюдает, ищет и заботится<sup>20</sup>. Вместе с тем мысль «бросает взгляд и, прони-

<sup>17</sup> Ср. этимологический анализ: вежды – глазные веки, глаза. Заимствовано из ст.-сл. яз. Образовано с помощью суф. -j- от вѣдѣть в значении «видеть» (*Шанский Н.М., Иванов И.И., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 72). Взор – др.-русс. образование с помощью перегласовки и темы -ъ от възърити – «посмотреть». Еще в начале XIX в. имело также значение «глаз» (ср.: «Онегин, взорами блистая...» – Пушкин) (Там же. С. 80). Глаз – в значении «орган зрения» существует только в русском языке и фиксируется в памятниках с конца XVI – начала XVII в. Первоначальное же значение – «шарик, кругляш» – сохраняется в польском языке *glaz* – «валун, скала, камень» (ср. др.-русс. *глазъкъ* – «шарик»). К изменению значения ср. диал. шары – «глаза». Слав. *глазь* общепринятого объяснения не имеет. Вероятнее всего, образовано с помощью суф. -зь от той же основы, что и *гладь*. В этом случае валун, скала, камень названы по присущей им гладкой поверхности (Там же. С. 104). *Глядеть* – общеслав. Образовано с помощью суф. -еть от *gledъ* – «взгляд», имеющего параллели в балт. и герм. яз. (например, латышск. *glenst* – «смотреть, искать», др.-в.-нем. *glanz* – «светлый, блестящий», ср.-в.-нем. *glanz* – «блеск, сияние»). Путь развития значения: «сиять > сверкать > бросать взгляд > глядеть» (Там же. С. 105). *Смотреть* – префиксальная форма к общеслав. *мотрети*, в диалектах еще известному и образованному от исчезнувшего *мотръ* – «осторожный», производного с помощью суф. -р- (ср. *пестрый, хитрый* и т. д.) от той же основы, что и лит. *matyti* – «смотреть, глядеть», лат. *matu* – «чувствую, ощущаю», греч. *matein* – «ищу» (Там же. С. 418). *Зрачок* – искон. суф. производное уменьшит.-ласкат. характера от *зрак* «взор, зрачок», заимствовано из ст.-сл., того же корня, что и *зреть, зоркий, зрение* (*Шанский Н.М., Боброва Т.А.* Этимологический словарь русского языка. М., 1994. С.100). *Зреть* (смотреть, глядеть) – общеслав. того же корня, что и *зоркий, зеркало, заря*. Исходно – «светить», «сиять», затем – «(на свету) видеть > «смотреть» (Там же. С. 100). *Зоркий* – искон. суф. производное от *зорить* «смотреть», в диалектах еще известного (ср. *ломкий, колкий* и т.п.) (Там же. С. 100).

<sup>18</sup> *Ринкер Ф., Майер Г.* Библийская энциклопедия Брокгауза. М., 1999. С. 655.

<sup>19</sup> *Вавилов С.* Глаз и солнце. М., 1976. С. 109.

<sup>20</sup> *Смотреть* – устремлять, направлять взгляд куда-л., быть зрителем, приглядывать за кем-чем-л., заботиться о чем-л.; латыш. *matīt* – «почувствовать»; связывают иногда с греч. *matein* – «ищу, разыскиваю, обыскиваю». Старшее значение глагола *motriti* могло быть «целить, устрем-

кая взором, видит насквозь»<sup>21</sup>. Отсюда метафорический перенос значений слов «близорукость» и «прозорливость» на умственные характеристики человека. Получается так, что рука и даже нога могут подменить функцию глаза.

Можно сказать, что Чаплин владел всей палитрой возможностей глаза, и в каждом эпизоде на экране «живут» не просто глаза Чаплина, а, как говорят, – сто разных его глаз. Не последнюю роль играет то, что эти огромные, излучающие сияние большие и грустные глаза дарованы самой природой. И мысль Чаплина виртуозно использовала дар: она незабываемо ясно говорит этими глазами, и это свободно и легко «прочитывается» зрителем.

Рука в этимологическом плане непосредственно связана в своем движении с мыслью<sup>22</sup>. Этимологически она эквивалентна уму, а следовательно, может «думать-мнить»<sup>23</sup>, подражая сло-

---

лять что-л. к цели» > «устремлять, направлять взгляд». Ст.-сл. съмотр ти – «смотреть», «наблюдать», «обсуждать», «думать» (*Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1999. Т. 2. С. 180). Ср. латышск. gļenst – «смотреть, искать» (*Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 105).

<sup>21</sup> Перспектива – заимствовано в XVIII в. из ср.-лат. яз., где *perspectiva* < *ars per-spectiva* (букв. – «искусство видеть находящееся впереди»), суффиксальное производное от *perspicere* – «видеть насквозь, проникать взором» (*Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 335).

<sup>22</sup> В последнее время высказано предположение (В.Н. Топоров) о родстве слов. Мысль индоевр. корню \**men-* (ср. др.-инд. *manas* – «мысль», лит. *mintis* – тж., *minti* – «думать», авест. *manas* – «мысль»), вследствие чего сущ. мысль родственно прилаг. мудръ, глаголу мьнити – «думать», где представлены гласные корни на разной ступени чередования (*Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 278). Ср. *manus*, *us*, *f.* рука – I) соб. и карт.: А) вооб.: *manus dextera*, прот. *laeva, sinistra: tenere in manu* и (поэт.) *manu*: (карт.) *manu tenere*, знать наверное: *manu teneri*, быть ясным, очевидным (*Петрученко О.* Латинско-русский словарь. М., 1994. С. 380).

<sup>23</sup> Дума (мысль) – общеславянское заимствование из герм. яз. (ср. готск. *doms* – «мнение, суждение»). В памятниках отмечается с XII–XIII вв. В последнее время выдвинуто предположение о происхождении слова дума из \**do̯mta* – отглагольного производного от *do̯m* ти (ср. др.-русск. *доум вати*, совр. недоумевать) (*Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 135). Мнить (думать) – общеслав. индоевр. характера (ср. лит.



весной речи: руки «говорят», «рассуждают» и даже что-то «замышляют». Отсюда «говорящие руки»<sup>24</sup>, которые зафиксировала древнеегипетская идеограмма: иероглиф «говорить» – язык и под ним рука.

Все «значения» «говорящей руки» обусловлены ее строением. Мысль может говорить всей рукой и ее частями: плечом, локтем, кистью, пальцами<sup>25</sup>. У Чаплина каждая из этих частей поражает четкостью и ясностью говорения.

Обыденные коннотации – «собирать, скапливать, набирать, писать, руководить» – предполагают умную, подчиняющуюся мысли руку<sup>26</sup>. Рука Чарли с бамбуковой тросточкой (а иногда и без нее) раскрывает невероятный диапазон смыслов. Она риторична, танцевальна, спортивна. Она виртуозно взаимодействует с предметами. В «Великом диктаторе» рука Чаплина выражает противоположные смыслы. Так, рука парикмахера призвана творить красоту (создавая прическу), но эта рука не знает, как убивать (не умеет пользоваться гранатой). Она беспомощна и смешна на войне. Однако она удивительно умела как рука парикмахера, который настолько владеет своим мастерством,

---

manyti – «понимать, думать», др.-инд. mbnas – «ум», лат. mens – «ум, рассудок», латышск. minet – «гадать, упоминать», греч. memona – «замышляю» и др. Совр. форма восходит к мьн ти (Там же. С. 267).

<sup>24</sup> Речь – общеслав. Образовано от глагола \*rekti – «говорить»: \*reky > r чь (*Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 389). Речь – от \*rekti «говорить», ср. устар. речь, реку, диал. речи, укр. ректи, латышск. rekt «громко говорить, реветь», тохарск. reki «речь, слово», лат. gassare «кричать» (все звукоподражат. происхождения) (*Шанский Н.М., Боброва Т.А.* Этимологический словарь русского языка. М., 1994. С. 272). Рука – общеслав. Образовано с помощью темы -а и перегласовки о/е от \*r kti – «собирать», соответствующего лит. renku – «собираю» (ср. лит. ranka – рука). В слове рука звук у восходит к общеслав. Первоначальное значение «собирающая» (*Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 395).

<sup>25</sup> «Третье лицо» руки – пальцы – это Разум. Пальцами и только пальцами мы выражаем, что мы думаем; когда мы говорим, – мы пальцами дополняем; когда не можем сказать, – мы пальцами договариваем. Пальцами мы указываем, приказываем, делим, считаем, запрещаем, – все это решения ума. Наконец, через пальцы проходят в бездушную материю все веления нашего разума. См. об этом: *Волконский С.* Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста. (По Дельсарту) СПб., 1913. С. 99.

<sup>26</sup> *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь русского языка. М., 1999. Т. 2. С. 127.

что и бреет и стрижет, «танцует» рукой с бритвой и помазком в ритме венгерского танца Брамса. Полную противоположность представляет рука двойника парикмахера – Хинкеля (прототип Гитлера), она истерична и механистична: она в сумасшедшем ритме дирижирует аплодисментами во время речи «фюрера» или суетливо-претенциозно и самодовольно исполняет классические фрагменты на рояле; она яростно срывает ордена с груди министра и хлещет его по щекам и т.д. Словом, рука здесь – одно из главных средств представления зрителю парадоксальных близнецов – еврея-парикмахера из гетто и фюрера. Рука показывает абсолютное внутреннее различие этих персонажей при абсолютном внешнем сходстве. У еврея-парикмахера плавные, округлые – мелодичные жесты творца красоты. У Хинкеля – жесткие, мелкие, императивные движения главаря-неврастеника.

В фильме «Месье Верду» зритель видит кисть руки, пальцы которой достойны виртуоза-пианиста. Кисть лежит на денежных купюрах, а пальцы, в невероятном темпе, изящным, изысканно-деловым движением, лишенным даже оттенка жадности, пересчитывают деньги очередной жертвы. Чаплин именно такой «неоднозначной» рукой вводит зрителя в русло концепции фильма: месье Верду – не только талантливый преступник, но и жертва обстоятельств.

Таким образом, «глаз», «рука», «нога» Чаплина-актера связаны между собой тем, что они передают внутреннее состояние в движении. Это движение эмоционально насыщенной мысли, выражающее себя телесным движением.

«Нога» актера – «передвигающийся на ногах», «идущий». Этимология сохранила общую, симметричную с рукой функцию через семантически родственные слова «идти» и «шаг»<sup>27</sup>. «Шаг» может быть связан со значением «осязать», а «осязать», в свою очередь, – «доставать – касаться – схватывать», что относится и к руке, и к глазу. К тому же слово «шаг» – родственник глагола «идти», который имеет значение «внезапно появиться», что

---

<sup>27</sup> Шаг – вост.-слав. Возникло от сягъ – «шаг» (см. посягать, сажень, осязать и др.) (Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 498). Нога – общеслав., имеющее соответствия в других индоевр. яз. Первичное значение – «копыто» (ср. лапа в значении «рука»)… Слово нога вытеснило существовавшее ранее у славян (см. пеший) индоевр. название ноги (Там же. С. 293). Пеший – общеслав. ...от индоевр. по характеру ped- – «нога» (см. под, ср. лат. pes, род. п. ед.ч. pedis – «нога», латышск. peds – «шаг», готск. fotus – «нога» и т.д.) (Там же. С. 337).

опосредованно апеллирует опять-таки к глазу: к его функции «смотреть», «видеть»<sup>28</sup>.

Чаплин мог любую мысль выразить движением руки или мимикой лица. И в процессе образного выражения мысли артистичное движение ноги становилось смыслонагруженным.

Чаплин вырабатывает походку и детали поведения бродяги Чарли в неожиданных для того ситуациях. В чуждом ему светском обществе Чарли в буквальном смысле лишается почвы под ногами. У него нет умения соблюдать светские правила. И это выражено через его ноги, которые все время «ошибаются» – скользят по паркету, как на катке, либо, не замечая ям на тротуаре, проваливаются. Большинство ситуаций квипрокво обусловлено хаосом мысли, отсутствием координации между ногой и глазом. В «Великом диктаторе» маньяк-властолюбец Хинкель, в экстазе собственного величия, прилюдно скатывается с лестницы. Его двойник парикмахер, спасаясь от штурмовиков, попадает на выступающую балку крыши. Он не видит этого, так как нагружен вещами. Касаясь ногами крыши, он обнаруживает, что она кончается. Парикмахер проделывает опасные трюки и спасается от верной гибели. Все это вместе – результат пластического мастерства Чаплина, при котором глаза и ноги его героя – Чарли – хорошо скоординированы, а его знаменитые касания-глиссандо земли ногами безупречно виртуозны и точны.

В «Огнях большого города» Чаплин несколько по-другому «играет ногами». В финале сцены знакомства со слепой девушкой Чарли тихо покидает место встречи. Здесь ноги бродяги «перевоплощаются», в них появляется то, что деятели балета называют «эластичность стопы» (Ж.Ж. Новерр). Герой тихо уходит. Его походка напоминает танец осторожности. Характер движения здесь тоже обусловлен отношением глаз и ног: бесшумных ног Чарли и незрячих глаз девушки. В этих пластических шедеврах, акробатических и балетных, нет ни доли импровизации – каждое движение подготовлено, отрепетировано и отобрано мыслью Чаплина тщательно и досконально.

---

<sup>28</sup> Грясти, гряду (идти, иду) – заимствовано из ст.-сл. языка. В ст.-сл. яз. восходит к \*gredti, являющемуся по происхождению индоевр. глаголом, осложненному носовым инфиксом (ср. без инфикса лат. gradior – «шагаю», лит. gridyti – «идти») (Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 117).

Если собрать воедино пластические средства Чаплина, то мы получим партитуру логоса Чаплина, который выражается всем телом. Оно разыгрывает, выражает, бессловесно произносит мысль Чаплина. При этом тело включается в исполнение целого ансамбля образных пантомимических движений.

Не меньшую роль в партитуре пластических средств играют аксессуары. Чаплин показывает это в танце булочек в «Золотой лихорадке». Булочки предстают живыми персонажами. Аксессуар и декорация у Чаплина расширяют художественную информацию, которую несет пантомима тела. Вспомним в этой связи сцену из «Великого диктатора»: огромная пушка «Берта» и на ее фоне маленький, абсолютно не воинственного вида человек, дергающий невпопад взрывное устройство. В том же фильме другая сцена – бомба, нацеленная на этого же вояку. Не зная, как избежать бомбы, повергнутый в ужас, герой на подкашивающихся ногах пытается ее обойти. Однако она упрямо повторяет его движения. Это связывает воедино движения «тела» бомбы и тела героя.

Пластические находки Чаплина многочисленны. Для целостности пластического логоса особенно интересен известный эпизод с глобусом в «Великом диктаторе». Хинкель-Гитлер стоит перед моделью земного шара и в своих маниакальных видениях уже владеет этим земным шаром. Чаплин изображает сумасшедшую мечту маньяка с помощью танца. Танец диктатора сопровождается танцем воздушного шара, который одновременно есть земной шар-глобус. В этом танце диктатор пытается продемонстрировать другим и уверить себя, что «ему принадлежит весь мир». Он играет этим миром, подбрасывая его всеми частями своего тела – головой, пяткой, пальцем, коленом. Чаплин выстраивает пластический аккорд, в котором маниакальная мимика Хинкеля сочетается с солдафонскими балетными па. Наконец случается конфуз, имеющий символический смысл, – шар лопается. В этой лаконичной кульминационной сцене мысль Чаплина многозначна, но легко прочитываема, хотя артист обходится без вербальных средств.

Музыка в партитуре пластического логоса Чаплина озвучивает зримое. Он автор музыки своих фильмов. Музыка усиливает выразительность телесной пластики Чаплина. В его фильмах всегда живет «звукозрительное соответствие» (Эйзенштейн), которое проявляется в том числе и в синхронии визуальной и звуковой пластики. Движения тела звук-в-звук повторяют музыкальное звучание. У Чаплина это происходит гармонично

и естественно. Чаплин выступает и режиссером, и актером, и композитором. Он всегда единый автор зрительно-звукового ансамбля фильма<sup>29</sup>.

### Истоки говорения молчанием

*Сначала Слова выдвигают идею –  
потом Слова уже ничего не значат – идея,  
сказанная Словами, начинает  
жить без Слова...*

В. Шали. Пространство предчувствия

Коллеги Чаплина вспоминают, что его творческий метод предполагал вынашивание замысла в течение многих месяцев. Фильм рождался в его воображении сцена за сценой, диалог за диалогом. При этом «он никогда не задумывался над обычным значением слова», но думал, «изображая то, над чем он думал. Он играл»<sup>30</sup>. И только тщательно выверив внутри самого себя фильм в целом, приступал к съемкам. Из этого следует, что Чаплин, создавая фильм в своем воображении, видел то, над чем думал, а изображая, молча «говорил» со зрителем. И только выверив в своем сознании пластический текст и проговорив его с предполагаемым зрителем, начинал снимать. А когда он видел то, над чем думал, то говорил молчанием видимого.

Творчество Чаплина обычно происходило без присутствия очевидцев. Но они описали результат, который Чаплин просил фиксировать. Для того же чтобы понять, как Чаплин творил, нужно воссоздать процесс – процесс становления замысла, от его рождения до результата: от того, что предстает перед внутренним взором автора, до того, что предстает перед зрителем. Увидеть эту линию становления художественного образа – задача, которая была поставлена Сергеем Эйзенштейном. Творчество – это процесс установления соответствия между задуманным и воплощенным: «Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что “обвожу” рукой как бы контуры рисунков того, что непрерывной

---

<sup>29</sup> Имеются в виду те трудности, которые преодолевают в фильме «Александр Невский» С. Эйзенштейн и С. Прокофьев. Для того чтобы композитор мог понять, что должно быть услышано в данной сцене, Эйзенштейном была придумана и подготовлена немая сцена, содержание которой определило появление музыкального эквивалента Прокофьева – зрительному – Эйзенштейна.

<sup>30</sup> *Садуть Ж.* Жизнь Чарли. М., 1965. С. 147.

лентой зрительных образов и событий проходят передо мной»<sup>31</sup>. Принцип наблюдения самого себя в творческом процессе был описан также в изобразительном искусстве и тоже художником и теоретиком в одном лице – Василием Кандинским. Он другими словами повторяет видение той же закономерности: «Все формы, когда бы то ни было мною употребленные... то становились перед глазами моими совершенно готовыми – мне оставалось их копировать – то они образовывались... в течение самой работы. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне»<sup>32</sup>. Эйзенштейн констатирует, что ничего мистического нет, но есть единая закономерность, по которой «всеми фибрами если не души (как осторожно! – Т.Р.), то, во всяком случае, нашего организма мы в единой закономерности... совпадем с тем, что представлено нам в произведении»<sup>33</sup>.

Теория кинематографии утверждает, что все «формы предварительного видения целого... осуществляются в сознании режиссера раньше, чем будет отснят первый метр пленки»<sup>34</sup>. Только вслед за созданием художественного образа внутри происходит то, о чем говорит знаменитая фраза Рене Клера: «Фильм готов, осталось его снять».

Приведенные примеры показывают закономерную связь сокрытого – внутреннего этапа творческого процесса и его явления вовне, а также показывают, что художник сначала видит внутри себя, а затем произносит (выводит вовне) то, что видит. Важно понимание связи внутреннего и внешнего в творческой деятельности. Чтобы это понимание осуществилось, необходим аппарат наблюдения, который позволит восстановить «непрерывную ленту образов» – непрерывную линию формирования пластического логоса.

Обращение теории к истокам творческого процесса требует, еще раз повторю, представления о внутренней творческой работе художника. Создание произведения, говорящего молчанием, предполагает опору художника и на интуицию, и на способность понимания своей внутренней работы художника (в данном случае понимания внутренней работы Чаплина). Эта внутренняя ра-

---

<sup>31</sup> Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 64.

<sup>32</sup> Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2006. С. 39.

<sup>33</sup> Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. М., 2004.

<sup>34</sup> Ждан В. О природе кинематографического образа // О киноискусстве. М., 1965. С. 175–176.

бота являет себя в пластике движения тела Чаплина, в интонации жестов его мысли. В этом процессе многое объясняет парадоксальная метафора Луи Арагона: «Необходимо так много сказать, что можно онеметь». Этот парадокс звучит абсолютно серьезно. Слово «онеметь» здесь уместно, так как человек, погружаясь в себя и находясь у истоков своего замысла, действительно немеет перед поставленной задачей, в поисках ее решения. Созревший внутри художника замысел затем переходит (являет себя) изнутри вовне.

Замысел еще не рожденного произведения обычно выражается словом, которое формулирует главную идею. В процессе ее разработки возникает видение того, что стоит за словами, формулировавшими замысел. Мысль художника «большого молчания» уходит от слова и уступает место изображению. У истока творческого процесса мысль начинает творить то, что, в конечном счете, должен увидеть зритель. Этот творческий процесс протекает «в границах самого себя».

### Природа пластики одухотворенного тела

*Человек – это душа.*

Платон

*Душа хочет обитать в теле,  
потому что без него она не может ни  
действовать, ни чувствовать.*

Леонардо да Винчи

Великая красота молчания, которой так предан ранний Чаплин, берет свое начало в пространстве мыслящей души, выражающей себя телесно. Замысел художника рождается в его внутреннем мире – в одухотворенном теле, там, где человек встречается с самим собой и куда Художник вбирает впечатления от видимого за пределами своего тела. Именно в личном, интимном пространстве, где «есть я сам» (Дюркгейм), «присутствуя при сути» (Хайдеггер) в себе самом и для себя, мысль человека припадает к источнику пластики, определяющей возможности чувствования и мышления самого же себя. Пространство этого пластического космоса молчания вслед за Мерло Понти можно назвать «изначальное “есть”». В нем и находятся истоки пластики. Художник носит их в самом себе. Он зачинает произведение в глубине своей души.

Наблюдение непрерывной линии пластического движения логоса от истоков его становления – пространства мыслящей души – до его свершения – внешним телесным жестом – отсы-

лает мысль к проблеме единства души и тела. Единство души и тела ни у кого не вызывает сомнения. Не вызывает сомнения и то, что душа и тело едины и раздельны одновременно. Это философы означают терминами «тождество различного» (Б. Спиноза) или «единораздельное» (А. Лосев). Однако внутри этого теоретического единодушия, несмотря на множество понятийных облачений, стоит вопрос: как осуществляется это диалектическое единство души и тела? Возникает ли различие при тождестве или единство при раздельности? Это и есть вечная проблема единства души и тела. Об отсутствии ответа свидетельствует, в частности, отсутствие термина, означающего отношение мыслящей души и материального тела. Интонологическое понимание этой сопричастности обусловлено возможностью изучения природы души и тела с точки зрения пластического единства одухотворенного тела.

Пластика – вещество, гибкая масса которого поддается ваюнию в целях придания ей осмысленной формы; вместе с тем это искусство ваюния определенной формы – одухотворяемого мыслью тела<sup>35</sup>. Эти особенности пластики существуют в нашем одухотворенном теле как деятельность – ваюние. Ваюется вещество – духовная энергия. Пластика – плоть нашего духовного тела, которым душа живет – чувствует и мыслит. Мыслящая душа пластична. Своей пластичностью мыслящая душа осуществляет разумную деятельность – ваюет смыслы. Инструмент этой деятельности души – мысль, а ее пластическое пространство – мыслетело. Мыслетело, в свою очередь, располагается в пространстве материальной формы, поэтому оно повторяет эту форму. При этом чистая энергия мыслетела есть «тело без тела» или, можно сказать, «тело без органов» (Делез, Гваттари). Оно проникает формы материального тела, образуя слиянность духовного и материального, что и создает единство одухотворенного тела. В самом имени «душа» запечатлено происхождение ее от Духа. Душа определяет духовный мир тела как мир мыслящей души. Инструмент ее деятельности – мысль. Она проявляет свою разумную деятельность разумным движением тела.

Слова хранят подлинные значения и связи видимых вещей и невидимых явлений. Ряд «дух–душа–дунуть–дума–думать» хранит понимание связи между мыслящей душой и духовным

---

<sup>35</sup> См. об этом в гл. «Пластический логос Чаплина». (с. 315 наст. ст.).



космосом<sup>36</sup>. Триада мыслящей души «душа–мысль–мыслетело» сопряжена с единством одухотворенного тела.

Пластичному духовному единству присуща «лучистость» (Циолковский) ее энергии. Душа вдыхает энергию Духа. Она еще и звучит. Она и зрит – видит, излучая и поглощая глазом энергию света: «Светиться – значит видеть, видеть – светиться»<sup>37</sup>. Все мыслетело исполнено света. Его яркость обусловлена интенсивностью энергии фотонов. Энергию света «светоносные глаза» (Платон) вносят в духовный микрокосм тела. Глаз – посредник между солнцем и душой каждого существа. Душа человека – световой центр, маленькая копия солнечной системы<sup>38</sup>. Глаз – окно души в доме тела. Согласно старозаветной метафоре есть окна и в небесах, которые Экклезиаст сравнивал с глазом<sup>39</sup>.

Глаз одухотворенного тела – око мысли, луч которой душа направляет переживать мир в пределах и за пределами тела. Не зря Станиславский неоднократно подчеркивал, что театр нуждается в глубоком научном изучении удивительного свойства – лучеиспускания, исходящего от тела актера на сцене<sup>40</sup>. Именно этим феноменом родства глаза и солнца занималась пранаука в древнем Египте. Художественную модель глаза, смотрящего внутрь тела и за его пределы, создали греки, статуи которых до нас дошли без прорисованных глаз, но с глазами, как бы развернутыми зрачком внутрь – туда, где происходит сосредоточенная душевная деятельность человеческой мысли. Еще более догадли-

<sup>36</sup> Дух – общеслав. индоевр. характера (ср. лит. *dvesiu* – «дышу», *dausos* – «воздух», готск. *dius* – «дух» и т.д.). Корень тот же, что и вдохнуть, дышать. Душа – общеслав. образован. с помощью суф. -j- от той же основы, что и духъ: *chj* > ш. (Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 135). О слове дума (мысль) см. выше (С. 253) Надменный – заимств. из ст.-сл. яз. В последнем – страдат. причастие прош. времени от надоти – «надуть» (Там же. С. 281).

<sup>37</sup> Вавилов С.И. Глаз и солнце. М., 1950. С. 11.

<sup>38</sup> «Глаз нельзя понять, не зная Солнца. Наоборот, по свойствам Солнца можно в общих чертах теоретически наметить особенности глаза» (Вавилов С.И. Глаз и солнце. М., 1950. С. 118).

<sup>39</sup> 1) Дом, строительство дома; 2) в Библии метафорически говорится о небесных окнах, через которые на землю по воле Бога вылились потоки воды (Быт. 7:11; 8:2; 4 Цар. 7:2,19; Ис. 24:18). Обещано, что если люди будут отдавать Господу десятины от имеющегося у них, Господь откроет «отверстия небесные и изольет благословения до избытка» (Иак. 1:17); 3) «Екклезиаст сравнивает человеческие глаза с Окном» (Библейская энциклопедия Брокгауза. Paderborn, 1999. С. 655).

<sup>40</sup> Чехов М. Об искусстве актера М., 1999.

ва была шумерская глиптика, в которой глаза великой Астарты – всегда открыты. Это позволяло лучам вечности и свободно оплодотворять мощные духовные силы богини, и излучать изнутри ее божественной души энергию навстречу вечности.

\* \* \*

*Душа есть не что иное как напряженность,  
ритмическая настроенность телесных вибраций.*  
Аристоксен

Одухотворенное тело включено в ритм космического обмена воздуха и света. Это определяет духовную пластику и напряжение мыслителя (одухотворенного тела). Степень этого напряжения может быть установлена. Необходимо научиться измерять духовные силы, заключенные в произведении. Художник Кандинский мечтал о появлении «измерительных возможностей, которые... рано или поздно придут к нам из области утопии»<sup>41</sup>.

Систему терминов интонологии современная наука извлекает из культуры древности. Термин «тон» (*греч.* tonos – напряжение) некогда был метакатегорией, означавшей напряженность космоса, в котором, как полагали греки, планеты звучали. Говорят, что Пифагор эту высоту звучания, ее тон, слышал. Он слышал «музыку Вселенной», слышал вибрации отдельных планет. Догадка греков оказалась верной. Современная астрономия научилась слушать и записывать эти звучания космоса. Ученик Платона Аристоксен тоже слышал напряженность, но напряженность микрокосма человека, слышал его телесную вибрацию. Слышать далекий космос и микрокосм могут избранные. Видимо, Чаплин был одним из тех, кто слышал, и, вероятно, поэтому тело Чаплина было так послушно его душе и мысли.

Пластика мыслителя (одухотворенного тела) существует в своей податливости и гибкости, так же тон обретает гибкие аудиоформы:

- основной тон – обнаруживает центр напряжения одухотворенного тела;
- обертоны – образуют систему тяготения к основному тону;
- палинтонос – показывает изменения напряжения одухотворенного тела;
- тональность – показывает высоту напряжения одухотворенного тела;

---

<sup>41</sup> Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2006. С. 147.

– тонус – показатель жизненного потенциала одухотворенного тела.

Тон означает и характеризует напряжение пластического пространства, показывает напряжение пластики души, выявляя ее духовное бытие. Душа нераздельна с материальной формой тела. Вся архитектура тела живет в опоре на дух<sup>42</sup>, т.е. заряжена пластикой духа.

Сегодня человек еще не научился измерять силу психического тела. Однако мы уже понимаем, что энергетический потенциал психики (энергетический потенциал пластики мыслетела) различен. Общеизвестно, что Чаплин был титанически работоспособен. Не удивительно, что он был ходячей партитурой мысли. Тон его мыслящей души был высочайшего напряжения.

Вероятно, тон вибрирующей души никогда не исчезает. Важно его зафиксировать. Биодинамическая ткань движения, моторики, говорят психологи, неповторима, как отпечаток пальца<sup>43</sup>. Теория музыкотерапии позволяет предположить, что тональность и основной тон духовного тела человека тоже можно зафиксировать в медицинских целях<sup>44</sup>.

Культура фиксирует тон вибрирующей души. Инверсия слова тон – нот(а). Ноты музыкального произведения могут лежать сколь угодно на полках. Однако при первом касании их дирижерской рукой душа композитора оживает, и наша душа входит в контакт с мыслью Бетховена или Моцарта. То же происходит и с «нотами» во всех видах искусства. Это имели в виду древние египтяне, создавая скульптурных колоссов. Египтяне полагали, что к скульптурам прилетает душа – КА – и скульптурный портрет оживает. И это действительно происходило, когда зритель общался со скульптурой. Вероятно, тон души всегда живой.

За всем этим напряжением стоит напряженное движение мыслящей души: «ее живое движение» (Бернштейн), ее «творя-

<sup>42</sup> Франкл В.Э. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 154–155.

<sup>43</sup> См.: Зинченко В.П. Смирнов С.Д. Методологические вопросы психологии. М., 1983. С. 116.

<sup>44</sup> См.: Радионова Т. Музыкотерапия в свете единой интонологии // Вестник ЦМО МГУ. № 7. Ч. 1–2. Филология. Культурология. Методика. Материалы всероссийского симпозиума. Секция новых технологий. М., 2007. С. 78–81. См. также статьи Е.П. Дединской и К.А. Щербинина, а также А.Э. Шуваловой в сборнике «Единая интонология». М., 2009. С. 160–169.

щее движение» (Кандинский)<sup>45</sup>, движение души, которая «сама себя движет» (Платон). Это свидетельствует о том, что материя ваияния и автор ваияния одухотворенного тела едины. В процессе творчества действует авторская мыслящая душа, инструмент ее деятельности – мысль. Пластическая материя (плоть мыслителя) – энергия, которой думает и чувствует душа. Поэтому можно одновременно ваить мысль и осуществлять ваияние мыслью.

### Ваияние мысли и ваияние мыслью

*Душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека.*

*Быть может, так же рождаются и миры.*

В. Кандинский

Мыслительная деятельность и пространство напряженного мыслителя не имеют реальных масштабов и форм своего бытия. Здесь деятельное пространство виртуально<sup>46</sup>. Как без органа зрения и без органов касания и без говорения в этом виртуальном пространстве обмысливается то, что предстает зрительно внутри?

Виртуальное пространство мыслителя имеет не реальные органы, а виртуальные. Они, эти «органы без тел» (Славой Жижек), обладают функциями реальных телесных органов. Природа сохранения телесных функций в виртуальном духовном пространстве связана с тем, что органы зрения, касания, слуха есть органы мыслящей души, которая осмысливает внешний мир. При этом душа являет свою энергию формой телесных органов: зрения, касания. В этом процессе участвуют и пантомимические средства выражения. Глаз – это орган мысли, а еще вернее – сама

---

<sup>45</sup> См. статью: Радионова Т.Я. Единая интонология: теория интонаре–теория бытия мысли // «Единая интонология». М., 2009. С. 15–49).

<sup>46</sup> 1) Virtual – фактический, действительный, возможный, предполагаемый. (Большой англо-русский словарь / Под ред И.Р. Гальперина. М., 1972. Т. 2.); 2) Virtus, utis (от vir – «мужчина») – мужественность, доблестные дела, достоинство, добродетель, нравственное совершенство, душевное благородство (Дворецкий И.Х. Латино-русский словарь. М., 1949). 3) Недавно этот термин получил определение в философии как «то, что не является реальным, но может проявлять качество реального». Например, Жиль Делез использует термин «виртуальный» по отношению к реальности, которая «не является материальным, будучи в то же время реальным». См. об этом: <http://dictionary.reference.com/browse/virtual>.

зрячая мысль. Рука – орган деятельности мысли посредством касания – средство целенаправленного передвижения мысли. Словом, в пространстве мыслетела в целостном состоянии находится вся партитура пантомимических средств. Можно сказать, что внутри одухотворенного тела живет идеальная, пластическая протоформа, являющая себя вовне реальными формами тела. Реальные органы тела продолжают осуществление функций внутренних, заложенных природой в пространстве виртуального тела.

Теперь естественно задаться вопросом, как в этих виртуальных условиях формируется содержание пластического логоса, которое раскрывает замысел мыслящей души.

Иными словами, в чем заключается «творящее движение» мыслящей души.

Думать и чувствовать напряженной пластикой значит осуществлять целенаправленное движение мысли к тому, что осмысливаешь, а это, в свою очередь, значит видеть то, что осмысливаешь.

Цикл пластического ваяния – разворачивания замысла – начинается с введения визуального образа извне – реального пространства – в пространство мыслящей души – виртуальное пространство мыслетела. Его вводит «лучистая» пластика души, направляющая деятельные лучи мысли на «экран» мыслетела. Лучи-мысли выполняют разные функции одного истока: один транспонирует образ-объект на «экран» мыслетела, а другой его осмысливает.

«Созревание» слова в точности соответствует единству видящей и видимой мысли в со-зревании<sup>47</sup>.

Мысль представляющая и мысль изучающая – это автор и зритель, и они едины. Иными словами, мысль в этом чувствовании, при котором ее виртуальный орган – глаз – показывает и она же видит и видима, но собою же осязает и слышит (функцией руки, слуха).

В этом сжатом, короткофокусном пространстве<sup>48</sup> происходит подлинная глагольность разумной жизни мысли. При этом автор и зритель находятся один против другого – «глаза в глаза». Этот

<sup>47</sup> Зреть, зреть и зерно – один семантический ряд.

<sup>48</sup> См. о короткофокусной оптике – способе сокращать глубину реального пространства для зрителей: Ильин Р. Некоторые проблемы изобразительного решения современного фильма // О киноискусстве. М., 1965. С. 224–253.

внутренний самоизучающий и самосозидающий процесс осуществляется для будущего. Он получит свое реальное воплощение на экране зрительного зала, где автор встретится с реальным зрителем. Тогда мысль автора на расстоянии вступит в контакт со зрительской мыслью и ее сокрытую силу представит видимый зрителем жест. Он осуществит ваение мысли зрителя ваением сокрытой мысли видимого жеста.

Теперь мы готовы к тому, чтобы зафиксировать то, как душа созидает результат своих целенаправленных вибраций.

Вернусь к изучающей мысли и мысли, обладающей видимой формой и разворачивающей говорение молчанием. Мысль, безмолвно наблюдающая объект, начинает его вопрошать. Вопросание протекает в режиме напряжения. В процессе напряжения энергия мысли располагается в пространстве формы. Мысль овладевает этой формой и рассматривает ее в разных ракурсах, создавая и монтируя кадры. Они вводятся в различные контексты. Гибкость пластического движения позволяет помещать форму в разные пространства дальнего и крупного планов<sup>49</sup>. Вопрошающая мысль делает все то, что делаем мы, закрывая глаза и погружаясь в собственное напряжение. Результат возникает в процессе произнесения энергии наблюдающей мысли видимой формой объекта. Это и есть творящее движение – жест ваения мысли. Так рождается мыслеформа. Жест произносит (интонаре), т.е. ваяет мыслеформу, которую мысль изваяла в самой себе<sup>50</sup>.

Вопрошающая мысль постигла самое себя и одновременно постигла в самой себе форму. Тем самым мысль получила видимый ответ на свое вопрошание.

Мыслеформа – рожденное мыслью одухотворенное тело, в котором говорят силы души, ее создавшей. Как сказал Заболоцкий, «младенческая грация души... сквозит в любом ее движении». Она говорит и говорит в молчании.

Становление мысли видимо художнику, но сокрыто от зрителя. Великая красота Чаплина живет здесь на виртуальном экране души, а на киноэкране только повторяет себя. Здесь душа мыслит молчанием, а инструмент мышления молча про-износит

---

<sup>49</sup> Согласитесь, что пластическая техника работы мысли напоминает технику работы в кинематографии, что и обуславливает использование аппарата теории кино.

<sup>50</sup> В Библии Бог своей мыслью изваял из праха земного Адама и Еву – мыслью своей творящей руки. И вместе с тем изваял человеческую мысль: мыслью создал мысль. Гете любил повторять, что Адам и Ева – любимые мысли Бога.

(ин-тонирует) ее вибрации, выводит их вовне тоже молчанием. Таков процесс рождения художественной мысли в сознании Чаплина и таков процесс выведения ее на экран.

Итак, ваяние мысли и ваяние мыслью – внутренний этап пластического логоса. На этом этапе художник создает и видит свое произведение одновременно. Он творил по законам пантомимы, о которых у Дидро говорится: «Пантомима – это картина, которая жила в воображении художника» и «...я с первого взгляда узнаю, видел ли он ее перед собой, когда творил»<sup>51</sup>. О силе внутреннего воображения свидетельствует изваяние Моисея работы Микеланджело. Михаил Чехов говорит о творчестве этого гениального художника: «Микеланджело... “видел” не только мускулы, волны волос на бороде и складки одежды – он видел внутреннюю мощь Моисея, создавшую эти мускулы, вены, складки и композицию ритмически падающих волос»<sup>52</sup>. Так и Чаплин создавал и видел свои пластические решения – мыслеформы.

На этом этапе рассмотрения пластического логоса можно снова вернуться к диалогу Чаплина с Черрилл. Теперь ясно, что работа автора и исполнительницы авторского замысла находилась в интервале между воплощенным замыслом Чаплина и необходимостью его пластического явления средствами пантомимы.

Обращусь к интерпретации этого эпизода с точки зрения проведенного анализа.

Работа над данной сценой требовала от актрисы точного попадания жестов в смысл диалога, который был сформирован пластическим сценарием Чаплина. Мысль Чаплина уже прошла путь от истоков становления смысла до результата – ставшей формы жеста, несущего этот смысл, т.е. прошла путь поиска и внутреннего становления: явления энергии мысли видимой формой жеста. Но на экране мысль должна явить себя жестом не автора, а исполнителя – Черрилл. Именно это не удавалось. Можно копировать видимую форму телесного движения, его пластический рисунок, но нельзя копировать его невидимую составляющую, сокрытое напряжение мысли, ибо она несет неповторимые вибрации души, составляющие: строй жеста – интонацию, проявляющую его смысл<sup>53</sup>. Возможен только пластический вариант

<sup>51</sup> Павис П. Словарь театра. М., 2003.

<sup>52</sup> Чехов М. Об искусстве актера. М., 1999. С. 171.

<sup>53</sup> Даже при наличии словесной формы, например шекспировского «быть или не быть», каждый актер несет-интонирует смысл с индивидуальной неповторимостью: сколько исполнителей, столько вопрошаний Гамлета.

подражания автору, равный по силе художественного воздействия, что осуществить рядом с Чаплином опять-таки невозможно<sup>54</sup>. Именно это невозможно, так как приводит к разрыву линии пластического логоса.

Произнесение пластического решения автора в той частоте вибраций души, которые проявляют себя уникальным жестом их выражения, – невозможно. Остановка пластической линии мысли, передача этапа произнесения смысла «в чужие руки» оказывается формальной и неестественной процедурой. Кандинский тонко чувствовал взаимосвязь внешнего и причинного/внутреннего, понимал, что внешнее мертворожденно без опоры на внутреннее<sup>55</sup>. В продолжение этой мысли Кандинского можно сказать, что то же относится к театру, изобразительному искусству, музыке.

При воссоздании произведения спасает молчание оставленного оригинала, который именно в молчании передает энергию мысли автора и ведет мысль исполнителя. Но в музыке нас убеждает интерпретация – мы навсегда смиряемся с тем, что невозможно повторить Баха или Моцарта. В живописи при сравнении копии с оригиналом всегда остается ощущение «неточного попадания» даже при самом высоком уровне копирования. Репродукция, как известно, влечет к знакомству с оригиналом.

Кинематограф преодолел этот недостаток – отсутствие инструмента памяти, – и мы можем восхищаться оригиналом и, в частности, пластикой Чаплина, изучая способ его интонирования, наблюдая за тем, как он мыслит<sup>56</sup>. Поэтому нет вины Черрилл (как и других актрис в этой ситуации), не умевшей «сказать»-интонировать жест, передать смысл, который был извлечен ав-

---

<sup>54</sup> Жан Жорж Новерр, хореограф, реформатор и теоретик искусства танца, утверждал, что «успешно подражать можно лишь тогда, когда обладаешь тем же вкусом, теми же склонностями. Тем же складом. Теми же умственными способностями и тем же телосложением...», т.е. успешно подражать невозможно (*НOVERRR Ж.Ж.* Письма о танце. М.; Л., 1965. С. 112).

<sup>55</sup> *Кандинский В.* Текст художника. Ступени // Точка и линия на плоскости. СПб., 2006. С. 28.

<sup>56</sup> Ярким доказательством (анекдотического характера) к проблеме подражания может стать пример из книги Жана Жоржа Новерра, который тоже был «болен» этой темой: «...царедворцы Александра Великого, неспособные походить на него подвигами и доблестями, держали голову набок, подражая врожденному недостатку этого государя. И вот возникают бездушные копии, на сто различных ладов повторяющие оригинал и беспрестанно искажающие его!» (*НOVERRR Ж.Ж.* Указ. соч. С. 141).



тором и являлся логической составляющей всего пластического сценария. Черрилл не могла это осуществить, а Чаплин, взывая к возможностям актрисы, был не прав. Нельзя остановить течение реки, не нарушив заданного ее берегами направления.

## **Пластика на сцене тела мыслеформа – жест – интонация**

*Если жесты суть внешние и видимые... знаки нашего тела, посредством которых мы опознаем внутренние движения нашей... души, следует рассматривать их двояко:*

*во-первых, как видимые изменения их самих;*

*во-вторых, как указания на внутренние... движения души.*

Ф. Энгельс

*Жест – стрела души... Разве наши жесты не суть порождения души? Разве они не правдивые истолкователи ее движений?*

Жан Жак Новерр

*Жест – дух, слово лишь буква.*

Франсуа Дельсарт

*Телодвижение. Чаще сознательное и подконтрольное, совершаемые актером с целью обозначения чего-либо...*

Питер Павис

Переход воплощенного замысла изнутри вовне происходит на границе. Она находится между невидимой душой и видимым телом. Граница заключает невидимый и неосязаемый интервал, в котором внутренний (виртуальный) проект – мыслеформа – должен быть явлен на внешней границе телесного пространства, а именно на сцене тела. Искусство явления пантомимой требует теперь обратного процесса – выхода из внутреннего мира самого себя вовне. Он, в свою очередь, требует обращения к материи явления, которым творит внешний, видимый телесный жест – жест души автора, направляемый к душе зрителя.

Анализ линии пластического логоса пришел к такому моменту, когда можно перейти к конкретному анализу пластических решений Чаплина. Поэтому приведенные определения жеста далеко не едины. Они требуют, как говорят театральные деятели, не интуитивного подхода, который ни в коем случае не отвергается, но, прежде всего, теоретического понимания природы жес-

та как «выражения», как «творческого акта», как «внутреннего образа и внешней системы»<sup>57</sup>.

Однако в данном случае я сосредоточусь на определении жеста, исходя из проведенного анализа пластического логоса, который, в свою очередь, способствует рассмотрению пластики Чаплина – пластического логоса Чаплина.

– Жест – единица пантомимического действия, в котором происходит «...проявление внутреннего человека в его внешнем образе».

– Жест – движение мысли телом – невидимая энергия мысли, выраженная телесной формой.

– Жест – пластическая мыслеформа, в которой видимое телесное движение произносит сокрытую энергию вибраций мыслящей души. Телесное движение жеста, который предстает на сцене тела, – это «одежда мысли» (Гоголь). И тогда понятно, что не мысль вторит телу, а тело вторит мысли, при этом, подчеркивая еще раз, в молчании – душевном говорении.

– Жест – единица душевного движения, которая предстает на внешней стороне нашего тела – сцене, начинает свое шествие из глубины внутреннего движения – целенаправленного движения мысли. Здесь жест упражняется в красноречии, дабы донести из глубины свой смысл. Его красноречивое молчание несет интонация.

– Жест есть движение движения, пластическое телесное движение, видимое невидимого присутствия души, сокрытую пластику напряжения которой несет интонация.

– Интонация – произнесенное мыслью, иначе говоря – то, что выявляет уникальный смысл жеста<sup>58</sup>.

Интонируемый жест в молчании равен в своей выразительности слову, говорению словом. В нем присутствует артикуляция движений, равная артикуляции звука музыкальной и словесной

---

<sup>57</sup> Как известно, тема жеста сегодня актуальна как никогда: язык жеста вызывает большой интерес как в быту, так и в науке. «Язык жеста» – одна из любимых и популярных тем в исследованиях различных авторов и одна из востребованных читателем. Сегодня человек, наблюдая человека на экране телевизора, идентифицирует себя с миром и, прежде всего, через жест. Мир предстает жестами крупного плана – глаза, руки, силуэта. Мимика глаза камеры с ее ритмом, экспрессией – жестикулирует миром, вторгается в каждый дом, разворачивая глобальную информацию посредством глобальной пантомимы. Может быть, поэтому так органичен сегодня Чаплин?

<sup>58</sup> Роль интонации в художественном высказывании сильно интуировал Эйзенштейн. Он считал, что «первичным воплощением для будущего образа окажется интонация» (*Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 1998*).

речи. Здесь плавность движений жеста равна плавной пластике ведения мысли, что отличает музыкальное ведение мысли. Есть жесты вокализирующие, напоминающие стиль «belcanto», и есть угловатые, укороченные – короткие слоги движения мысли.

Словом, есть все то, что позволяет декламировать – упражняться в красноречии. Когда жест пантомимы был еще значим в культуре, он был конкурентен декламации. Известен спор между оратором Цицероном и пантомимом Росцием по поводу того, «кто из них лучше передаст мысль – Цицерон посредством сочетаний слов или Росций при помощи жестов и выражений лица»<sup>59</sup>.

Линию пластического логоса – пластики ведения мысли как деятельности души – можно означить триадой элементов: «мыслеформа–жест–интонация». Триада очевидна и в своей деятельности одновременна. Она в каждом своем элементе выполняет специфическую функцию – несет смысл навстречу зрителю, его восприятию и прочтению.

Мыслеформа – место нахождения смысла. Явление мыслеформы осуществляет жест; смысл несет произнесенное – интонация.

Обращусь теперь к самому Чаплину, к его триаде «мыслеформа–жест–интонация» на примере фильма «Новые времена». Попытаюсь идти вслед за тем, как автор разворачивает пластический строй фильма, где за точку отсчета берется основной тон, в своем напряжении соответствующий найденному телесному жесту, смысл которого несет сложная трагикомическая интонация.

Замысел мыслеформы «Новых времен» выражен словесно. Он выражен в трех тезисах, которые предвеляют фильм: «История промышленности. История индивидуального предпринимательства. Человечество отправилось на поиски своего счастья».

Задача, которую поставил перед собой Чаплин в целях воплощения такой эпохальной темы – исключительно средствами телесной пластики, – уникальна. И он нашел такое же ее уникальное решение. Оно поражает своей лаконичностью, ясностью и глобальностью. А оригинальность решения заключается в том, что найдена яркая и образная форма протеста человека новых времен: форма телесного жеста, отражающего спазм – тик – судорожное состояние общества. Этот больной человеческий жест противостоит железному жесту автоматов. Точно найденный мыслью художника жест становится единицей измерения духовного состояния человека.

Способ произнесения – интонирования – жеста, о котором пойдет речь, сочетает в себе двуединство трагического и комического. Основной тон пластического напряжения чаплинского

<sup>59</sup> *Новерр Ж.Ж.* Письма о танце. М.; Л., 1965. С. 186.

киношедевра связан с человеческим жестом, вписанным в работу железного механизма фабрики. Чаплин равно экспонирует жест машины и жест человека. Машина представлена как огромное существо с телом и мозгом. Человек входит в ритм жизни железного монстра – в ритм его жестикуляции. При этом ритмичные действия человека находятся под наблюдением всевидящего глаза президента фабрики.

На таком документальном фоне начинает разворачиваться метафора «железный век – железный жест». В этой метафоре главным персонажем оказывается пластический код, носитель коего – хрупкий, маленький рабочий (Чаплин). Именно вокруг этого парадоксального персонажа разворачивается трагикомическая тема насилия, исходящего от будто бы живой и злой железной машины. В кадрах экспозиции зритель не встречается с мимикой рабочих – она стерта. Зритель наблюдает в кадре три жеста: ленты равнодушного в своем однообразном движении конвейера, удар молотка огромности рабочего и – поворот руки маленького и комичного в своей серьезности рабочего, орудующего гаечным ключом. Однообразное физическое усилие, сосредоточенность на одной операции всей цепочки рабочих, зависимость всей цепочки от ритма конвейера не только напряжены и серьезны. Все происходящее настолько бессмысленно и бездуховно, что нуждается в осмеянии. К этому и призваны комичные действия хрупкого и маленького рабочего. Он то и дело взрывает смешную серьезность общих усилий, то отставая от сотоварищей и убегающего конвейера – нужно почесать подмышку, спугнуть муху, – то догоняя конвейер, суетясь, мешая и сбивая ритм в цепочке коллективных жестов.

В процесс комических недоразумений Чаплин тихо вводит жест будущей катастрофы. Сначала как смешное движение тела. Оно повторяет то, что делает рука с гаечным ключом. Но жест закрепляется, он поселился в теле. Его трудно остановить. Маленький труженик мобилизует волю и усилия, чтобы преодолеть и остановить движение непослушных мышц. Но тик уже распространился и овладел всем телом. Смешные конвульсии – ужимки рабочего – набирают силу, они уже мешают нормально исполнять разумные движения. Переноса тарелку с супом, он обливает с головы до ног напарника. Так в комическом начинают проявлять себя тревожные обертоны. Их несет двуединая интонация Чаплина, несмешно-смешная интонация его жеста.

Эту интонацию усиливает введенный Чаплином сюжет – испытание «кормящая машина». Здесь маленький рабочий и смешон, и жалок. Избранный для эксперимента, он зажат в тиски железных жестов и при этом лишается собственных: окончательно теряет телесную свободу, а заодно и возможность наслаждаться

ся пищей. Но вот тело машины содрогается, она точь-в-точь повторяет то, что произошло с рабочим, – ее заклинивает и вместо того, чтобы накормить супом, она обливает им испытателя, а далее совсем выходит из строя, избивая едока. Эта метафора – гротеск, в котором Чаплин высмеивает необузданность мышления человека нового времени. В нем человек оказывается серьезно бессильным перед хаосом и агрессией искусственных движений расстроенного автомата. Двуединство комично-трагичной интонации, несущей смысл протеста, сохраняется.

Машину-робота увозят, а робот-человек возвращается к конвейеру. Теперь они едины – конвейер вобрал человечка в свое тело: распластанный на ленте, он вливается в жерло механизма, становясь придатком вращающихся колес.

Но в душе человека созревает протест, и он наконец исполнен свободы и красоты движений. В атмосфере погруженности в болезненное состояние своей души он возвращает себе открытый и плавный жест: он кружится в вальсе, он проносится галопом, наслаждаясь свободой своего тела. Но свобода больного приводит к агрессии. Он становится неуправляемым, как кормящая машина во время поломки: оргия жестикуляции доходит до абсурда. Переключая рычаги, он выводит из строя железного монстра, ощущая себя всемогущим. Он становится опасным, его забирают в лечебницу.

Больной выходит из лечебницы, но жест-судорога, показанный Чаплином в его физической реальности, начинает теперь шествовать в своем символическом значении, являя духовный спазм общества «новых времен». Он читается теперь в коллективных жестах возбужденного общества – протестах, демонстрациях, беспорядках, конвульсиях безработицы, что требует вмешательства – наблюдения всевидящего ока полиции.

Маленький герой фильма проходит через все эти пространства: фабрика, лечебница для душевнобольных, тюрьма, улица с ее событиями и взбунтовавшейся толпой, мимолетные и неудачные попытки устройства на работу и, наконец, встреча с беспризорной девочкой, которую нужно защищать. В этой встрече единодушия впервые появляется улыбка, настраивающая на счастливое будущее. Новый этап поиска и обнаружение выхода туда, где возможно счастье – сего простым человеческим жестом. О чем и говорит Чаплин в своих, ставших знаменитыми, финальных кадрах. Двое, он и она, освободившись от всеобщего стресса, от общества с его судорожным жестом, уходят в никуда – навстречу солнцу и облакам. Автор не утверждает счастливый конец, он утверждает счастливое желание, которое мы видим в свободном ритме движений – открытых жестах души навстречу будущему.

Журнал «Сто человек, которые изменили ход истории» поместил фотографию афиши «Новых времен» с премьеры в Пари-



*Афиша к фильму  
«Новые времена»*



*В. Нижинский –  
Шахерезада*

же. На ней запечатлен момент нездешнего счастья сошедшего с ума рабочего, мимика которого никак не сочетается с заводским комбинезоном и гайками в руках. Но сами руки вознесены к миру блаженства, о котором и говорит мимика.

Через несколько страниц, в сообщении под названием «Странные встречи двух гениев» (речь идет о Чаплине и Нижинском), журнал помещает фотографию великого танцора в балете «Шахерезада» М. Фокина. Запечатленный жест, а также мимика Серого Негра Нижинского поражают пантомимическим сходством с изображенным на афише «Новых времен» рабочим. Я кладу две фотографии рядом и понимаю, что сходство заключается в изображении психического состояния – состояния ухода от реальности, что и определяет способ его пантомимического произнесения. Можно сказать, что жест Чаплина цитирует жест Нижинского, и через эту цитату предстает жест больной души человека и больной души эпохи, так фантастически и так реально представшей в фильме «Новые времена»<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Чаплин имитировал танцевальную манеру Нижинского и знал о его болезненном состоянии. Невольно вспоминается факт нервного потрясения и самого Чаплина, его пребывания в лечебнице. См. журнал «100 человек, которые изменили ход истории», № 7. С. 16, 27.

*В. Мукусев*

## **Поверх барьеров**

Останкино. Королева, 12. Главное здание Центрального телевидения. 12-й этаж. Комната № 33. Главная редакция программ для молодежи, в которой работаю я. Раздается звонок Лидочки, секретарши Э.М. Сагалаева: «Владимир Викторович, зайдите к Эдуарду Михайловичу».

Кабинет главного редактора «молодежки» представляет собой квадрат, где слева в углу у окна стоит большой стол. За ним сидит Сагалаев. У противоположной стены стол, за которым обычно собирается редакционный совет. За ним может сидеть одновременно человек десять. Но я вижу за ним двоих. Сагалаев, продолжая общаться по телефону, говорит мне: «Познакомьтесь, это наш коллега из ГУВСа и его гость». «Мукусев», – представился я. «Корчагин», – услышал в ответ. Я с «кавээновским» задором отреагировал: «Павел?» И увидел по лицу Корчагина, что эту шутку он в своей жизни слышал, наверное, миллион раз. Совершенно идиотским образом, но я угадал. Его действительно звали Павлом, и был он редактором Главного управления внешних сношений Гостелерадио СССР.

В то время страна была почти полностью закрыта для нормальной работы иностранных корреспондентов. Если просто иностранный гражданин мог еще худо ли бедно передвигаться, да и то под пристальным взглядом КГБ, то иностранные телевизионные журналисты, учитывая габариты тогдашней съемочной техники, возможности работать в нашей стране свободно фак-

тически не имели. Да и советские тележурналисты тоже могли далеко не все. То есть просто начать снимать было невозможно, если у тебя не было так называемого «письма». Проще говоря, бумажки, на которой было написано примерно следующее: «Директору булочной № 8 тов. Пупкиной А.В. Уважаемая А.В., разрешите произвести съемку вашего помещения и взять интервью у ваших работников для такой-то программы. Тема беседы такая-то, вопросы прилагаются». На этом письме была резолюция если не министра «булочной торговли», то ближайшего его заместителя. А потому попасть в какое-либо помещение было проблемой даже для нас, для русских. Хотя статус корреспондента ЦТ был таков, что иногда достаточно было звонка: «Можно ли приехать к вам кое-что поснимать?» Существовало мнение, что уж они-то, т.е. мы – журналисты ЦТ, имеют все разрешения. Потому что ЦТ – это чуть ниже, но где-то там же, где Политбюро ЦК КПСС. Журналист был в каком-то смысле «начальником». Во всяком случае, его посылали такое начальство, которому можно все. А главное – все согласовано... Понятно, с кем.

Для иностранных корреспондентов с камерой элементарный выход на улицу мог обернуться большой проблемой. В СССР не было ничего, что бы не являлось военным или промышленным стратегическим секретным объектом. Даже если это кусок брусчатки. По этой же брусчатке ездил танк... может быть... когда-нибудь... 7 ноября!.. А танк – это военная техника, значит, секретная. Утрирую, но в целом для иностранных тележурналистов были созданы практически невозможные условия для полноценной работы. Все, что они могли снять сами, без разрешения – это, тайно из окна автомобиля, помойки. Кстати, это ответ на вопрос: почему так много было в те годы на зарубежном телевидении советских помоек? Иностранцы с удовольствием сняли бы Красную площадь. Но она была стратегическим объектом. Чтобы войти на нее с камерой, нужно было разрешение коменданта Кремля. А разрешение это должно было быть на письме от имени, как минимум, заместителя председателя Гостелерадио СССР, а лучше от самого Лапина, т.е. министра.

ГУВС было организацией, подотчетной не только Гостелерадио, но и Лубянке. Каждый раз после общения с иностранцами сотрудники ГУВСа писали отчеты, как они их называли сами – рапортчики. Что с ними они делали дальше, не знаю. Знаю лишь только с их слов, для кого они их писали. Главное управление внешних сношений было создано, с одной стороны, для организации работы иностранных телекомпаний, а с другой, для кон-



троля над всем, что ими снимается. А главное – для контроля за самими снимающими. Во всех странах мира журналист – прекрасная «легенда» для профессионалов-разведчиков. Так что интерес Лубянки к приезжающим в СССР журналистам был понятен. И мы тогда в СССР не были исключением. Много позже, работая в ранге председателя специальной комиссии Верховного Совета РФ за рубежом, я неоднократно встречался и работал с нашими «журналистами». В ГУВСе трудились прекрасные журналисты, нормальные ребята. Не знаю, все ли они были в погонах, но очевидно, что всем им приходилось заниматься идиотской работой – постоянно объяснять иностранным журналистам очевидные глупости нашей тогдашней жизни: почему, например, нельзя снимать булочную или просто разговаривать с советскими людьми на улице? Но они объясняли и, зачастую наплевав на все эти «нииииззя-я-я», как могли помогали своим коллегам. Они были практически единственным связующим звеном между иностранными корреспондентами и реальной жизнью в нашей стране.

После моей глупости по поводу имени Корчагина мне представили второго человека, сидящего за столом: Эдвард Верзбовски. Не говорящий по-русски, Эд пожал мне руку. К нам подсел Сагалаев и сказал: «Паша, еще раз расскажи в двух словах, что ты хочешь. С нашей стороны над этим проектом будет работать наш журналист и молодой режиссер Владимир Мукусев».

Это был тот момент, когда я заканчивал режиссерский факультет Ленинградского института культуры. И Сагалаев, не скрывая своих планов сделать меня сначала своим заместителем, а потом и главным редактором молодежной редакции, очень активно продвигал меня в телевизионную режиссуру. Режиссер на ТВ – это, прежде всего, организатор производства, а уж потом «творец» и «художник». Мое участие в этом проекте Сагалаев хотел использовать, чтобы расширить сферу моего общения с представителями различных подразделений и технических служб ЦТ, чтобы я освоил еще одну сторону работы телевидения, которая до сих пор была мне неизвестна.

На столе Сагалаева зазвонил красный телефон – связь с высшим руководством Гостелерадио. Он поспешил к столу и взмахом руки отпустил нас. Мы вышли и направились по коридору в ГУВС. Как сейчас помню момент, когда я впервые переступил порог этой комнаты. Полное ощущение словно я проткнул пространство и время. Вроде бы все то же самое: то же Останкино, такая же комната, те же столы. Только мы всегда сидели на стульях за столами, а ребята из ГУВСа сидели на столах. Нам категори-

чески было запрещено курить в редакции, мы ходили курить на лестницу. В ГУВСе курили все прямо «без отрыва от производства». И что курили?! «Мальборо»!!! Сегодня это звучит смешно, но тогда, когда «явская» «Ява» и то была дефицитом (а их тогда было две: «Ява» «явская», произведенная на одноименной фабрике, которую я в качестве самого желанного сувенира привозил своим ленинградским друзьям из Москвы, потому что купить ее было невозможно, ее можно было только достать, и «Ява» «дукатовская» – ее курить было совсем невозможно), «Честерфилд», «Кент», «Винстон» – это было недостижимое счастье. Причем на пачках сигарет лежали зажигалки «Ролсен», «Зиппо». У всех на шее болтались шариковые ручки... на веревочках!!! И окончательно меня потрясло, что все они разговаривали по телефонам и никто не говорил по-русски. Даже общаясь между собой, они часто переходили с русского на английский.

Паша представил меня своему коллеге и товарищу Сергею Скворцову. Вчетвером: Корчагин, Верзбовски, Скворцов и я, мы спустились в останкинский бар. Взяли кофе, и тут я впервые услышал полноценный рассказ о проекте:

Лесоруб Эдвард Верзбовски женился на дочери миллионера Памеле Робертс. Она была журналисткой. Памела купила Эду телекамеру, условную студию (два видеомэгнитофона и монтажный пульт), и они решили больше не рубить лес, а создавать телевизионные передачи. Ребята жили в Массачусетсе, в маленьком городке Корлэйн. Однажды из какой-то газеты они узнали, что в Нью-Йорк приехала группа советских молодых людей по международной программе «Диалог». Это молодые функционеры, возможно, будущие лидеры советской политики, экономики, культуры и так далее. Их встречала в США группа молодых предпринимателей, помощников сенаторов, некая политическая молодежная элита. Проект существует уже девять лет. Группы постоянно обновляются. Каждый год они по очереди ездят то в Штаты, то в СССР и таким образом осуществляют мало кому известный «молодежный» контакт между двумя странами. С нашей стороны эта программа курировалось Комитетом молодежных организаций СССР, своеобразным филиалом КГБ. Вероятно, что-то подобное было и в США.

Параллельно с ВЛКСМ в нашей стране работал КМО, Комитет молодежных организаций. КМО пытался каким-то образом наладить связи между комсомолом и различными международными молодежными организациями. Но вся беда была в том, что мы чаще всего искали подобных себе, т.е. коммунистические союзы молодежи. А такие союзы существовали, как говорили

раньше, только в странах народной демократии, т.е. в странах Варшавского блока.

Позже, ближе познакомившись с ребятами из КМО, я выяснил нехитрую вещь: молодежью занимаются и очень серьезно в Соединенных Штатах; там это проходит без идеологической нагрузки, т.е. без портретов Ленина, без красных знамен, без завываний, которыми грешил комсомол.

Забегая вперед уже в 1990-й год, когда комсомол умирал, и даже быстрее, чем партия, было понятно, что молодежи нужна новая организация. Тогда я решил изучить опыт американцев на примере организации «Да здравствуют люди», которой к тому времени было уже 25 лет, поехав в Штаты, и с руководителями этой самой организации мы провели два месяца вместе.

Я все снимал, и сегодня сохранилось большое количество видеоматериалов об этой поездке. В Америке я увидел, как с молодежью общаются взрослые, я проник в суть финансовых отношений этой организации с государством. Я понял, почему выгодно состоятельным людям вкладывать средства в молодежь, и осознал, что молодежная организация должна быть самостоятельной. Приехав в Москву и сделав этот фильм, я надеялся, что комсомол, посмотрев его, перестроится. Но было уже поздно.

Наверное, сегодня показ этого фильма мог бы привести к пониманию того, что молодежью можно заниматься и так. Проблема-то все равно осталась. И сегодня ужас в том, что молодежь начинают растаскивать по партиям. Это очень опасная штука, потому что чаще всего потенциал этих молодежных партийных организаций в сочетании со слабенькими головками и огромным количеством физической силы у подростков зачастую рождает отряды боевиков. Эти организации не становятся кузницей кадров, а становятся боевыми дружинами для защиты неких узкопартийных интересов.

Но, возвращаясь к программе «Диалог». Для Эда и Памелы не имело ровно никакого значения, кто курирует этот международный проект. У супругов родилась мысль: а почему бы не снять об этом телевизионный фильм. Увидеть, как общаются молодые американцы и русские, послушать, о чем они говорят, их глазами увидеть обе страны, а затем сделать программу и показать ее в США и СССР одновременно.

По тем временам это была совершенно революционная идея. Хотя бы потому, что мы с Америкой находились фактически в состоянии войны. Да, не объявленной, да, «холодной», но войны! Совместные художественные выставки, обмен театральными

труппами и, наконец, «Союз–Аполлон» были скорее исключением. Тогда в народе даже ходил такой анекдот: когда американские космонавты после стыковки вернулись на Землю, у них были сильные руки. Почему? Да потому что, зайдя на наш «Союз», что бы они ни пытались потрогать, им говорили: нельзя! Кто плохо понимал, того били по рукам... не надо забывать и о том, что произошло во время так называемого «Карибского кризиса», когда мы оказались в одном шаге от ядерного уничтожения друг друга.

Эд и Памела, а вернее – телекомпания «Документари Гилд», прилетели в Москву незадолго до очередного визита американской молодежи в Союз. Но Москва – это просто промежуточная остановка. Советская и американская группы объединяются и отправляются в Братск, в Сибирь. Потом летят в Иркутск, на Байкал. В поселке Листвянка и будут проходить основные дискуссии. Подальше от официоза столицы.

И тут я понял свою задачу. Эд привез с собой телекамеру «Бетакам», два десятка кассет и все. Но, чтобы воплотить в жизнь эту грандиозную идею, мы должны были поддержать его, прежде всего, технически. Т.е. с нашей стороны должна быть не просто камера с оператором, чего бы вполне хватило для съемок стандартного сюжета с участием американцев для передачи «Советский Союз глазами зарубежных гостей» под названием «Россия – родина слонов». Мы должны были создать настоящую совместную съемочную группу. Кто-то должен заняться организацией съемок, кто-то техническим обеспечением, кто-то написанием и согласованием все тех же пресловутых «разрешительных» писем и так далее. Мне пришлось стать не просто режиссером будущей программы, а полноценным руководителем этого сложного и по-своему рискованного телепроекта: опыта работы с американцами я тогда не имел вовсе.

Вечером мы собрались дома у Корчагина в новой квартире в Крылатском. Туда приехала Памела. Состоялось знакомство и дружеское застолье. Разошлись уже под утро, прекрасно понимая только одно: работа началась, но вопросов, как ее сделать, было намного больше, чем ответов.

На тот момент у меня в работе были другие проекты. И я пошел на хитрость. Одна из моих программ называлась «Мир и молодежь». Это был телевизионный журнал, формат которого позволял вместить туда все, что угодно. Я понимал, что, снимая советскую и американскую молодежь для будущего фильма, я смогу использовать этот материал и в своей работе над «Миром и молодежью». Кстати, я оказался прав. Забегая вперед, должен сказать, задуманный советско-американский фильм так и не

увидел эфира. Однако практически весь он был показан частями в эфире молодежной редакции ЦТ.

Спустя десять дней американская делегация приехала в Союз. Каждый ее шаг мы снимали как минимум двумя камерами, условно – советской и американской. И вот первая встреча наших и американцев. Со многими из наших ребят я уже был знаком. Некоторые из них были даже героями моих репортажей и очерков. Это действительно была элита советской молодежи. Не «комса», а именно элита. Все они уже состоялись как профессионалы, талантливые и, безусловно, перспективные. Они не были убогими комсомольскими пропагандистами, функционерами, и могли достаточно спокойно говорить о наших советских проблемах. Но в то же время они могли вести спор на самые злободневные темы, в том числе и об отношениях между СССР и США на примерах из собственной жизни, собственной карьеры. За кем-то из них стояла медицина, за кем-то производство, за кем-то инженерия, за кем-то искусство.

Некоторые члены делегаций знали друг друга давно. Но важно было то, что каждый год круг их знакомств постоянно расширялся и в США и в Советском Союзе. Ребята общались не только между собой, но и с теми, кто принимал их у себя на заводах, фабриках, в институтах и КБ, больницах и библиотеках, в молодежных клубах и кафе. Они безошибочно вычисляли «подставы», т.е. штатных пропагандистов-provokаторов. И двумя-тремя остроумными и иногда едкими вопросами и замечаниями заставляли их замолчать, а то и просто бежать к куратору или ближайшему телефону за «инструкциями».

Через несколько дней мы улетели в Братск. Быстро преодолев языковой барьер, мы стали использовать с Эдом систему «двух камер». Мы перестали снимать двумя камерами одно событие, делились на две съемочные группы и разъезжались в разные места: кто-то ехал на Братскую ГЭС, а кто-то в деревню, кто-то встречался с местным руководством, а кто-то снимал в этот момент птицефабрику. Т.е. мы выбирали интересные нам события или объекты и, абсолютно друг другу доверяя, снимали один материал для двоих.

Правда, и тут без казусов не обошлось. Порой то, что у нас вызывало зевоту, американцев приводило в дикий восторг. Ну, например, мы проходили мимо, не обращая никакого внимания, на женщину с киркой в руках, ремонтирующую железную дорогу. Американцы хватили камеру и снимали ее со всех сторон, тратя на это несколько часов пленки. Мы же в свою очередь, как

дикари, наблюдали за американцами, когда они по утрам совершали абсолютно естественную для себя пробежку. Мы рассматривали их спортивную одежду, кроссовки, какие-то невероятные шорты и, о, Господи!, лосины!!! Мы снимали это, а американцы смотрели на нас, как на идиотов, потому что так у них бегают по утрам вся страна. Мы видели разное в одном и том же. И этим была прекрасна эта работа.

Уже потом, когда мы приехали в Штаты снимать в продолжение телемостов фильм «Ленинград–Сиэтл. Год спустя...», я был потрясен, впервые увидев, как по автобану текут две реки: белая и красная. Поток машин был невероятный, и от света встречных белых фар и удаляющихся красных стоп-сигналов создавалось ощущение, что я нахожусь между двумя удивительными реками света. Как режиссер, я увидел в этом художественный образ. Вот она мощь и сила. Вот она держава, находящаяся в бесперывном движении, держава на колесах!!! Попытался объяснить это американцам. Они меня не поняли, как, думаю, мало кто из родившихся и выросших в современных российских мегаполисах сможет понять меня сегодня.

Когда я начал работать в Останкино, редакторской ставки в молодежной редакции ЦТ не было. Меня брали на должность редактора, но оформили администратором. По давней традиции администратор на советском ТВ назывался инспектором по основной деятельности. Так и было написано в моем первом удостоверении. Я его немножко стеснялся и старался никому не показывать. Великолепно же было мое изумление, когда я приехал с этим удостоверением в Якутск. Куда мы прежде всего шли? Конечно же, в обком или горком партии или комсомола. Я увидел, как второй секретарь обкома, отвечающий за идеологию, прочитав в моем удостоверении, что из Москвы с Гостелерадио СССР приехал инспектор, т.е. «проверяющий начальник», встал передо мной и отдал честь, хотя и был в гражданском. Потом, когда я уже начал ездить в командировки с удостоверением редактора, я так жалел, что отдал это инспекторское удостоверение.

Конечно, Москва – это круто. Но когда приезжаешь и видишь Братское море или громадину Братской ГЭС, Иркутск, Байкал, Ангару... Все это в миг разрушает стереотип, что русские люди – это стадо непонятных существ в валенках и ушанках, живущее в бараках и землянках. Когда ты осознаешь, что все это сделали советские люди, такие же, как ты, вдруг понимаешь, что «бала-лайка, водка, молодка, икра» – штамп, рожденный Москвой. Да, бараки, да, валенки, кстати, зимой в них прекрасно ходится.

Но за всем за этим стоят колоссальные дела и сотворившие все это простые нормальные люди. Это очень хорошо почувствовал Эд. Он начал влюбляться в наших людей. С какими-то строителями он прощался со слезами на глазах. Он понимал, что они с ним одной крови, но то, что могут они, ему недоступно. Он всегда был локальным исполнителем, зарабатывающим свои пятьдесят долларов в час. А здесь разговоры о деньгах как-то и не приняты. Коммерческая тема тогда в жизни советских людей просто отсутствовала. Эд не мог не откликнуться на это. Он стал снимать почти как мы. Он, конечно же, искал и помойки, и «хрущобы», и другие мерзости нашей совковой повседневности, но это не было целью, просто он был журналистом, и все.

Когда директор Братской ГЭС (с точки зрения американцев – бизнесмен, а значит, миллионер) привез нас к себе домой в двухкомнатную квартиру в панельной пятиэтажке, Эд был потрясен. Потом директор открыл холодильник, а там лежал кусок колбасы за два двадцать и бутылка водки. И это его не смущало. Да, вот такая у нас жизнь. В Москве посещение иностранным журналистом семьи «простого рабочего» представители общественности (т.е. парткома) всегда пытались превратить в агитку с копченой колбасой, икрой и коньяком на столе, выданных в спецраспределителе ЦК или горкома КПСС.

Через месяц мы вернулись в Москву. Встал вопрос, что делать дальше? Мы привезли с собой гору отснятого материала. Для начала мы размножили то, что сняли, чтобы у каждой команды был одинаковый исходный материал. Мы решили начать работать параллельно. Связываться друг с другом по телефону. А когда сделаем предмастер, т.е. пробный вариант смонтированного фильма, то перешлем друг другу пленки, внесем маленькие замечания, поправки и обратимся к руководству нашего Гостелерадио и через Эда, например, к руководству NBC, чтобы наш фильм показали одновременно в СССР и США.

Если бы у нас фильм был поставлен в эфир в вечернее время, то его увидели бы примерно 250 миллионов советских телезрителей. Просто ТВ-каналов тогда не было, а была одна главная Первая программа Центрального телевидения. Ее смотрели все. Мы наивно полагали, что и в Америке можно показать что-либо примерно такому же количеству людей одновременно. Нам возражали: «Владимир, ну, невозможно у нас показать, чтобы видела вся Америка. Нет в США государственного телевидения. Ну, миллионов 25, от силы. Не смотрят одновременно большее количество американцев один и тот же канал, потому что каналов много». Понять тогда это было невозможно.

Мы, крепко выпив в очередной раз, расстались. Американцы улетели. Дата эфира будущего фильма обозначена не была. И вот здесь начались проблемы. Обычная цепочка подготовки и выпуска передачи – «обратный отсчет»: приемка руководством, до этого – написание титров (на Гостелерадио было всего две такие аппаратные), до этого – монтаж и озвучка, до этого – просмотровая аппаратная (это такая комната, где сидят и смотрят телевизор, соединенная с другой, где крутятся бабины на магнитофоне) – это даже не десятки, это сотни людей, она работала без сбоев, когда был обозначен эфир. Наш фильм был вне эфира, поэтому я мог входить в аппаратную, когда кто-то отказывался, или когда наша Валентина Ивановна Мартынова, заведующая технологическим «цехом», находила для меня время для работы в аппаратной, чаще всего ночью. Т.е. когда я делал из этого материала сюжеты для «Мира и молодежи», все было логично, задержек для работы не было. Как только я говорил про кино, звучал ответ: «Будет эфир, будет и аппаратная». Мы стали катастрофически не понимать по телефону друг друга с Эдом. Я не мог объяснить ему, что значит – не дают аппаратную. Эд очень быстро смонтировал свою версию фильма и теребил ГУВС: «Когда пришлете ваш вариант?» Паша и Сергей устали биться с тем же вопросом. Проект стал умирать.

Это был 1985-й год. Состоялся очередной съезд КПСС, действительно судьбоносный для страны. До этого «Молодежка» к съездам партии относились так: ну есть и есть. В «Мире и молодежи» мы должны были сказать, что съезд состоялся, Генсек выступил с отчетным докладом, в котором были подведены итоги экономического развития страны за отчетный период, намечены перспективные планы. Я уже всю эту закадровую чушь наговорил на пленку. Осталось только подмонтировать «картинку» Съезда и кулуаров. И вдруг Сагалаев мне говорит: «Ты что, какие экономические итоги? Ты слушаешь, что там говорят?»

Дело в том, что у нас во всех комнатах стояли телевизоры со специальным пультом, который позволял смотреть не только то, что шло в эфире, и, что естественно, видели зрители, но и то, что происходило в студиях и в аппаратных, где принимали и записывали ТВ-сигнал с так называемых ПТС, т.е. передвижных телестудий. Поэтому мы могли смотреть то, что не видели в полном объеме советские граждане, например полную версию того, что происходило в Кремлевском дворце съездов.

Выяснилось, что доклада два: один Горбачева, другой Яковлева... о перестройке и о чем-то там еще. Я в меньшей степени,



но руководство, Сагалаев в частности, уже поняли, что происходит нечто, масштабы чего грандиозны. Прежде всего, в области идеологии. В Кремле говорят какие-то новые слова: перестройка, новое мышление, ускорение и так далее. Это был шок. У всех журналистов, не только телевизионных.

Появилась перспектива делать совершенно новые вещи. У нас в «Молодежке» родилась идея «Двенадцатого этажа» – передачи, как бы сейчас сказали – ток-шоу, где молодежь, сидя не в студии, а там, где она обычно проводила время, т.е. на лестницах, могла бы общаться напрямую с «начальниками», которые за эту самую молодежь отвечают и которой занимаются. Мы стали разрабатывать эту идею. И история с американцами, казалось бы, ушла на задний план, став постепенно забываться.

Но вдруг ко мне в редакцию пришел Корчагин и сказал: «Эд снова здесь. Что будем делать?» «Ну, что? Надо встречаться и разговаривать», – ответил я. Оказалось, что Эд приехал не просить закончить наш многострадальный фильм. Он признал, что мы проиграли с этим кино. Слава Богу, что с советской стороны мы сами оплачивали этот проект. Сам же Эд потратил на него полмиллиона долларов и прекрасно понимал, что деньги нужно отбивать. Как он шутил: «Памела снова отправит меня рубить деревья». Во время этой встречи прозвучало впервые слово «телемост». «Надо с этими людьми из программы “Диалог” сделать телемост, – предложил Верзбовски. – Надо, чтобы они в прямом эфире говорили. Тогда это будет возможно показать в двух странах одновременно».

Мы начали считать деньги. Опыт создания совместной советско-американской передачи вне плана показал несостоятельность нашей редакции как коммерческой организации. Мы работали по плану, утверждаемому раз в год на уровне руководства Гостелерадио, и в нем не было денег на какой-то там советско-американский фильм. Выход был один – заявить о проекте заранее, чтобы работа была включена в этот самый план на новый год. Причем осуществлять проект с советской стороны должна не просто молодежная редакция, а Гостелерадио СССР в целом. Вспомните титры перед некоторыми фильмами: «по заказу государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию». Вот этот самый «заказ» мы и должны были получить.

Кстати, о телемостах. Они уже существовали до этого. Строго говоря, идея первых телемостов с США принадлежит Иосифу Гольдину, и первый телемост через Космос Москва–Калифорния был «построен» в 1982 г. Это был телемост между официальными

представителями двух стран. Впрочем, до 1986 г. все предыдущие телемосты, и не только с Америкой, носили исключительно пропагандистский характер. Ну, сидят советские и американские космонавты или дети, или ветераны. Произносят отретпированные речи. К мостам делались специальные подсьемки их участников. Сам диалог через спутник был маленьким фрагментом, фокусом что ли. Одним словом – официоз, пропаганда или, как мы говорили, «нужник», т.е. нужная начальству передача. И даже если при записи (а все передачи, кроме программы «Время» и хоккея, тогда шли в записи) появлялась некая «человечинка», ее вырезали безжалостно.

Правда, были и редкие исключения. Например телемост между Конгрессом США и депутатами Верховного Совета СССР, который блистательно вел Леонид Золотаревский.

Леонид Золотаревский: «Для меня это было, прежде всего, открытие новой эпохи в стране, в которой я родился и жил. Потому что на этих “мостах” не просто обсуждались темы, которые раньше не обсуждались, а обсуждались темы, которые были краеугольным камнем, вокруг которого крутилась советско-американская политика. Например сочетание слов “права человека” на нашем телевидение было в принципе не возможно. Права человека было нечто за пределами возможного. Это было предательством, это было диверсией, это было происками. И вот здесь в прямом эфире обсуждались проблемы прав человека в СССР и США. Причем, как вы понимаете, права человека в Штатах у нас здесь мало кого волновали, а вот наши права человека – это было что-то совсем новое и невероятное. Обсуждалась открыто тема ядерной опасности, где приводились экспертные оценки возможности советской военной машины, степени угрозы и так далее.

А мне лично телемосты запомнились телеграммой сенатора Маккейна, будущего кандидата в президенты, который извинялся за то, что в телемосте он схамил в адрес Горбачева. Он мне лично прислал эту телеграмму. Она у меня хранится до сих пор».

Эд уехал в Штаты. ГУВС продолжило считать деньги. И все эти подсчеты уже происходили без меня. Я не знаю, как сработал механизм. Но я знаю, что примерно через месяц после разговора с Эдом меня опять пригласили к Сагалаеву, и там я впервые увидел Фила Донахью.

Фил Донахью – автор первого в истории американского телевидения дневного ток-шоу, знаменитый тележурналист. Существует легенда: интервьюируя во время прямого эфира гостя

своей программы, Фил Донахью в какой-то момент понял, что вопросы у него закончились. Тогда он подбежал к одному из зрителей, сидевших в студии, и спросил: «У вас есть вопрос к нашему гостю?». У зрителя вопрос оказался, и таким образом Донахью изобрел жанр ток-шоу.

Первые программа Фила Донахью появилась на телевизионном канале WHPQ-TV, там в 1963–1967 г. он работал утренним ведущим и вел ток-шоу в прямом эфире с участием приглашенных в студию гостей. Это была провинциальная телестанция, бюджет выделили мизерный, и заполучить себе гостей из числа звезд Донахью было нелегко. Чтобы привлечь аудиторию, а вместе с ней и тех самых звезд политики и шоу-бизнеса, Донахью решился на принципиальное новшество. Он сосредоточил внимание в своем ток-шоу не на известных личностях, а на скандальных проблемах, которые открыто обсуждал в эфире. Дебют Фила Донахью-шоу состоялся в Дейтоне (штат Огайо). Первым гостем стала Маделин О'Хэйр, атеистка, с которой он обсуждал религиозные конфликты между учениками в колледжах. В течение той же недели в ноябре 1967 г. он выдал в эфир фоторепортаж из родительного дома с подробным показом всех деталей и обсудил процесс родов с собравшимися в студии. Так жанр ток-шоу приобрел некий статус, сближающий его с чертами сегодняшнего жанра.

В конце 1980-х гг. благодаря Филу Донахью жанр ток-шоу был настолько популярен, что практически на всех телеканалах США – от крупных, общенационального значения, до мелких провинциальных – появились свои ток-шоу.

С ним приехала серьезная команда «Донахью-шоу», а медиагруппа, которой оно принадлежало, была частью «NBC». Команда человек 20. Они привезли идею совершенно другого по сути телемоста между СССР и США, хотя форма оставалась прежней, проверенной. Американцы привезли с собой руководство телекомпании «Кинг-5» из города Сиэтла. Эд Верзбовски уже был представлен как продюсер этого проекта. В качестве ведущего телемоста с нашей стороны был избран Владимир Познер.

Он родился в Париже, в семье еврейского эмигранта и французки. После оккупации Франции немецкими войсками семья бежала в США. После войны Познеры переехали в Берлин. Затем состоялся их переезд в Советский Союз, в Москву. По окончании биолого-почвенного факультета МГУ Владимир Познер зарабатывал на жизнь научными и литературными переводами. В 1961-м поступил на работу в Агентство Печати «Новости»,

тесно связанное с КГБ, затем перешел на работу в Гостелерадио СССР в качестве комментатора главной редакции радиовещания на США и Англию в программе «Голос Москвы».

Валентин Лазуткин: «Познер у руководства Гостелерадио квалифицировался как очень классный переводчик с английского языка. При всех председателях Володю всегда привлекали, как переводчика на высшем уровне, когда приезжали делегации все круче и круче, и адекватность языка становилась очень важна. Он также переводил документы по линиям международных обменов для ЦК и для других высших инстанций. Американцы очень хорошо понимали язык Познера. Он был приветлив, открыт, с американской белозубой улыбкой, которая очень радовала наших начальников. Он примелькался. А на телемосты кастинга не было. У меня не осталось в памяти, что на роль ведущего был какой-то выбор. А непосредственно привели Познера Скворцов и Корчагин».

С советской стороны возглавить эту серьезную совместную группу предложили мне. С американской стороны руководила проектом Джейн Стандлер – серьезный телевизионный режиссер, продюсер, одна из «начальниц» «Кинг-5». Мы начали работать.

С самого начала мы решили: «давайте забудем о “Диалоге”». Да и Донахью согласился участвовать во всей этой по сути авантюре, узнав, что телемост свяжет не «правильных» функционеров, а мы будем делать «самет ситизен» – встречу рядовых граждан в верхах. Правда, как это сделать, мы, если честно, представляли себе с трудом. Очевидно было одно – для «моста» американцы со своей стороны предлагают город Сиэтл.

Этот город, как и большинство американских сити, растекся пригородами по довольно большой территории. Сиэтл – столица штата Вашингтон, крупнейший порт и центр авиационной промышленности, столица авиакомпаний «Боинг».

Одна из достопримечательностей Сиэтла – телевизионная башня с рестораном, построенная для всемирной выставки «Экспо». Во время съемок «американской» серии телефильма «Ленинград–Сиэтл. Год спустя...» мы частенько обедали в этом ресторане с героем фильма ленинградским художником Андреем Яковлевым и нашими американскими коллегами.

Андрей Яковлев: «Помню, как Мукусев обескуражил американцев. Он заказал себе тарелку мидий. Выглядели они ужасно: сырые, слизкие. Мы похихикали, представив, как он эту гадость будет есть. Но Володька нашел замечательный выход. Он выпивал рюмку водки и быстренько закидывал в себя мидию. Видно,

спиртное приглушало мерзость их вкуса. На тарелке мидий лежало штук тридцать. С помощью несложных математических вычислений можно подсчитать, что в одночасье в желудке Мукусева оказалось тридцать тридцатиграммовых рюмок водки. И вот опустошив тарелку, он произнес сакраментальную фразу: «Ну что? Повторим?» Американцы выпали в осадок».

Началась история с выбором города с советской стороны. До сих пор для многих остается загадкой, почему трансляция велась из Ленинграда, а не из Москвы. Хотя, конечно, было бы логичнее вещать из столицы, хотя бы потому, что техническое оснащение Останкино было гораздо лучше, нежели в моем родном Питере на Чаплыгина, 6. Прежде всего, против столицы выступали американцы. Доводы были разными, но один из них был просто смехотворным. Для американцев было принципиально важно, чтобы вмешательство КГБ в подготовку телемоста было минимальным, следовательно, как они считали, необходимо максимально отдалиться от Москвы. Мы пробовали объяснять, что в Ленинграде доблестных чекистов было не меньше, чем в столице, как, впрочем, и на необъятных просторах всей нашей любимой Родины. Тем не менее американцы уперлись: «работаем, где угодно, но только не в Москве». Мы согласились на Ленинград, но уже по своим, как потом подтвердилось, куда более существенным соображениям, совершенно непонятным американцам. Но об этом позже...

С каждым днем подготовка набирала обороты. Я подписывал сотни документов, в которых на тот момент понимал не все: например, о стоимости часа использования спутниковой группировки. Цифры были огромные – миллионы долларов. Я подписывал их, как режиссер проекта, и моя подпись не была первой. За финансовую сторону я не отвечал. Она была полностью на ГУВСе, т.е. на «Скворчагиных», а главное – на Валентине Валентиновиче Лазуткине.

Без него трудно даже представить наше телевидение. В.В. Лазуткин один из основателей ВГТРК, инициатор создания телеканала «Культура». Сегодня он ректор Гуманитарного института телевидения и радиовещания имени М.А. Литовченко.

Выпускник экономического факультета МГУ В. Лазуткин пришел на Гостелерадио СССР в 1974 г. Все произошло случайно. Он профессиональный африканист, занимался практическими вопросами национально-освободительного движения в Африке. Потом с семьей переехал в другую квартиру, и у них появился сосед – Юрий Летунов, основатель радиостанции «Маяк», идеолог и создатель программы «Время» на Центральном телевиде-

нии. Постепенно он, убеждая, что ничего интереснее телевидения быть не может, втянул Лазуткина в телевизионную жизнь. Он привел его в эту среду, познакомил со своими коллегами, которые впоследствии пригласили Валентина Валентиновича на работу. Лазуткин был международником, и на телевидении начинал именно как международник. В 1974 году пришел на должность заведующего – редактора отдела развивающихся стран Главного управления внешних сношений Гостелерадио СССР. Примерно через год стал заместителем начальника этого управления, сохраняя за собой должность заведующего – редактора отдела. Потом он стал заместителем министра, потом первым заместителем министра, потом уже большим начальником. Четыре года Лазуткин был вице-президентом Совета Интервидения, это отдельная работа, включающая международные обмены. Крупные международные сериалы, большие международные съемки и трансляции – много работы и на телевидении, и на радио. Не хватало времени на творческие дела, это приходилось делать ночами. В центре его внимания всегда была оперативная работа. Он жил в «Останкино».

В.В. Лазуткин: «Уже и не помню, сколько раз я там ночевал. Оперативная повседневная работа тебя обезвоживает, сушит, лишает мозгов. Оргработа на телевидении всегда идет не по правилам – это сумасшедший дом, в котором нужно уметь ориентироваться. Порой все решали секунды».

Мы за глаза называли Лазуткина нашим дорогим Винни-Пухом. Он был невысоким, плотно сложенным и очень добродушным. Почти всегда улыбался. Но хватка у него была железная. Внутри – невероятная мощь. И было непонятно, откуда в советской начальственной системе он такой взялся?

На тот момент этот проект уже курировало высшее руководство, и заместитель председателя Гостелерадио Владимир Иванович Попов, в первую очередь. В его кабинет можно было войти с удостоверением, и запросто выйти без него. Т.е. за реализацией телемоста уже пристально наблюдали из Кремля. Почему?

Предполагаю, а я могу в данном случае только предполагать, что мы стали первыми, кто реальным телепроектом откликнулся на то, к чему призывало высшее руководство страны.

Павел Корчагин: «В то время ничего не могло выйти без определенной цензуры. Если был сам факт, что государственное телевидение, сжатое серьезными рамками, дает возможность говорить на такие достаточно открытые темы, значит, мы действительно вступили на путь демократизации, перестройки, гласнос-

ти и так далее. Лучшего символа придумать было невозможно».

Мы переставали быть «империей зла», ведя серьезные переговоры и подписывая судьбоносные для мира договоры. «Холодная война» стала уходить в прошлое. Но на уровне правительств и государств, а не на уровне простых людей.

Эдвард Верзбовски: «Кто-то считает, что в США эти телемосты были не на столько важны в то время, но тем не менее их показали триста телестанций по стране. И, конечно, это был прорыв. Это показало, что двери диалога открылись. Прорыв состоял в том, что впервые люди смогли говорить друг с другом открыто. Не через посредников в лице дипломатов и правительств, а напрямую открыто друг с другом».

Так вот, телемостами руководство Гостелерадио решило не то чтобы отчитаться перед руководством страны и, в первую очередь, перед Горбачевым, как это было принято многие десятилетия, а продемонстрировать свою даже не лояльность, а свое умение понимать поставленные задачи и доказать, что перестройка имеет непосредственное отношение и к телевидению, и ко всей системе пропаганды. Мне хочется верить, что это не было тайным желанием понравится новому Генсеку, прогнуться перед новой властью. Я не могу этого доказать, но у меня было такое ощущение.

Это ощущение переросло в уверенность, когда мы оказались в Ленинграде, где все оставалось по-прежнему. Слова даже высшего партийного руководства воспринимались там всего лишь как слова. По сути, Смольный делал все, чтобы никакого телемоста не состоялось. Но, когда стало очевидно, что мост все равно будет, ленинградские высокопоставленные коммунисты решили нами поруководить. Однако объясняться и отстаивать свои интересы в Смольном москвичам было гораздо проще, нежели им же на Старой площади в ЦК КПСС. Срабатывала великая сила партийной вертикали – раз в Москве разрешили, мы – всего лишь исполнители.

Первое, что мы услышали от начальства в Смольном: «списки участников подготовлены и утверждены, все люди проверены»: «не состояли, не участвовали, не привлекались». Все рушилось. Проект мог не состояться. И тогда мы пошли на риск, причем по-крупному, сказав, что нам дана другая установка: мы сами выбираем участников телемоста и будем делать это на улицах, в кафе, в метро, на заводах и там, где еще посчитаем нужным. Причем вместе с американцами. Это одно из условий американской стороны. Все согласовано с Политбюро ЦК КПСС и лично

сами знаете, с кем. Хотите, звоните и проверяйте. Но проверять нас почему-то не стали.

За много лет работы на Гостелерадио я понял, что самое страшное руководство для меня – это мое родное телевизионное, а вовсе не страны, ЦК КПСС или Лубянки. Оно может меня поднять, а может низвергнуть, оно может все что угодно разрешить и запретить, может пустить или не пустить и т.д. Но это, когда я в Москве, в родном Останкино. Но, когда я представляю Гостелерадио СССР где бы то ни было, за мной огромная сила, которая всегда выручит, защитит, спасет. Я не боялся всей этой питерской партийной шелупони, живущей по принципу: «я начальник – ты дурак, ты начальник – я дурак». Это, как в послевоенные драки в Питере, когда двор на двор, или мы, «измайловские», «лиговских» бить. Я шел самый маленький и самый смелый первым. Мне сразу же давали по башке, я летел в сторону с окровавленным носом. «Ах, маленьких бешь!!!» И начиналась драка. Я никогда не боялся получить в морду, зная, что за мной ребята. Ну, подумаешь, получил по морде. Ну, подумаешь, кровь. Не вопрос! Я поднимался и даже кого-то пытался пнуть. На том моем, образца середины 1980-х, телевидении было то же самое: я был частичкой команды больших, смелых, сильных и, как мне казалось, вдруг и навсегда перестроившихся людей. Все оказалось, конечно, не так, все кончилось известно чем. Но на тот момент это было так.

Блефовать приходилось постоянно. Мы говорили, что и сама дискуссия, и ее темы с нашей стороны подготовлены и утверждены на Старой площади. В Ленинграде это принимали за чистую монету. А Старая площадь была уверена, что вся идеологическая часть работы над телемостом проходит под пристальным вниманием Смольного. К тому же нам на руку сыграли всеобщие воспоминания о телемостах, которые проходили раньше: «Ядерная зима», «Памяти Саманты Смит» и так далее. Люди приходили на них с цветами, обнимались, братались, даже плакали, все происходило в атмосфере взаимопонимания, согласия и благодушия. По инерции от нашего телемоста никто ничего другого и не ожидал.

*П. Корчагин:* «Американскую команду готовили к открытой дискуссии, а у нас народ шел и на этот телемост с цветами, чтобы виртуально подарить их американцам. Когда же начался жесткий полив: это не то, нет у вас демократии, выборов у вас нет, вы все бесправные, все овцы, бараны, вас ведут на убой и так далее. И вот здесь началась, конечно, истерика. У нас, прежде всего. И у тебя, Володя, в том числе, когда ты сидел в аппаратной».



Когда телемост был поставлен в эфир, когда была определена дата монтажа, было понятно, что мы не делаем прямого эфира, я помню, как с расшифровкой телемоста Золотаревский с Лазуткиным уехали утром куда-то, как мне сказали, на Старую площадь, где помещался ЦК КПСС. Вернулись с этой расшифровкой обратно и показали мне, что я должен вырезать из этого телемоста. Синим карандашом было подчеркнuto: фамилия Сахаров и много еще чего. «К кому вы тогда ездили?» – с этим вопросом спустя годы я обратился и к одному, и к другому. Вот отрывки из диктофонных записей:

*В. Мукусев:* К кому вы тогда ездили?

*Л. Золотаревский:* Я не ездил ни к кому.

*ВМ:* Предположите, пожалуйста, где сидел тот самый человек, и какими критериями он пользовался, вычеркивая из расшифровки телемоста все, что касалось Афганистана, Сахарова, как бы неудобных тем? Вы же были ведущим таких же телемостов, вы же через это проходили? Так же, как потом проходил и я.

*ЛЗ:* Я был ведущим других телемостов.

*ВМ:* Где не говорили про это?

*ЛЗ:* Говорили о более острых вещах, но на ином уровне, профессионально-политическом, а не на уровне рядовых граждан. Это разные вещи. Я, действительно, не знаю, куда ездил Лазуткин. Я предполагаю, если он уехал и вернулся с «синим карандашом», то, думаю, что проще всего синий карандаши было достать в ЦК КПСС.

*В. Лазуткин:* Я не знаю, чей это был карандаш. Наверное, были «карандаши»... Честное слово даю, никакой информации о том, что материал по телемосту отвозили на Старую площадь, у меня нет. Если что-то смущало, я звонил, советовался. В ЦК всегда можно было найти, с кем посоветоваться. Но никаких «карандашей» я не видел.

*ВМ:* Ну, это просто загадка какая-то!

*ВЛ:* У нас в Гостелерадио была болезнь. Телевизионный чиновник среднего уровня из перестраховочных соображений сам вымарывал определенные пассажи из текстов, а ссылался на потолок, типа это «сверху». Это была огромная тайна, заоблачные выси. А кто проверит?

*ВМ:* Бог с теми людьми, кто это делал. Я хочу понять вот что. В Америке телемосты выходили в прямом эфире. Естественно, американский вариант сравнивался с тем, который готовили мы нашей съемочной группой, по указанию высшего руководства.

Очевидны же были эти вырезки. Стало быть, это была тема для серьезного разговора, что скрывают в СССР, о чем не говорят. И это могло быть предъявлено, как некая карта в большой политической игре тому же Горбачеву. Дескать, гласность, перестройка – это у вас на бумаге, а смотрите, что делают подчиненное вам Гостелерадио СССР. Так?

*Л. Кравченко:* Володь, ты драматизируешь все. Поскольку я живой свидетель всего, что происходило с карандашами, без карандашей. Ведь самые острые темы, которые вели Познер и Донахью: Польша, Венгрия, Афганистан и многие другие темы, которые нигде не обсуждались, в этих телемоста обсуждались совершенно спокойно.

*ВМ:* Почему вы не разрешили провести в прямом эфире то, что мы делали из Ленинграда? Почему вы сказали: «Нет! Будет монтаж. Сначала мы посмотрим, как все произойдет»?

*П. Корчагин:* Володь, изначально этот «мост» планировался в монтаже. Технически было слишком сложно.

*ВМ:* Почему тогда мы работали в режиме прямого эфира?

*ПК:* Потому что так было удобнее. И мы писали не один час, а три. Мы боялись, что у нас будут технические проблемы. Даже с этой точки зрения было сложно сделать прямой эфир. И, безусловно, была идеологическая проблема. Этого нельзя отрицать. Мы только начинали жить в другую эпоху. И поэтому сам факт того, что даже темы были обозначены, не то, что они там широко дискутировались, это уже был огромный прорыв.

*ВЛ:* Когда телемост «Ленинград–Сиэтл» был уже смонтирован, мы поняли, что работа получилась отличная. Я пришел к председателю Гостелерадио Александру Кирилловичу Аксенову и попросил ее посмотреть.

Аксенов был человеком очень серьезным, членом ЦК. Сейчас трудно понять, что значит ощущать в себе эту причастность. А это значит реально нести на своих плечах ответственность за страну. Аксенов мальчишкой ушел на войну, приписав себе год. Прошел Сталинград. Когда я был с ним в Финляндии в бане, мы, соответственно, разделись. Я послевоенный, всякие раны видел, но тут я был ошарашен: на его теле не было живого места, весь в шрамах от ранений, нет лодыжки. Через него пролетела мина. Представляете, вместо ноги просто кость, обтянутая кожей. Серьезный, мужественный человек.

Решение по выпуску в эфир телемоста должен был принять Аксенов. Я не ждал от него одобрительной реакции. Но Аксенов был человек коллегиальный. Он пригласил заместителей, зав.

сектором радио и телевидения ЦК КПСС, и, соответственно нас, представителей ГУВСа. Посмотрели. Началось обсуждение по кругу. Самое смелое высказывание прозвучало из уст одного из заместителей: «Этот телемост нужно размножить и показывать нашим группам, выезжающим за границу, как пример дискуссии». Об эфире никто даже не помыслил. Большая часть присутствующих произнесли: «Нет. Нельзя». Кто-то промолчал. По окончании обсуждения Аксенов сказал так: «Ну, что ж, очень тезисно. Я рассматриваю эту работу как крупный прорыв в нашей идеологической работе. Хватит нам с картонным противником воевать. Вот живые люди, видите, какой контакт получился интересный. Это лучшее, что мы можем сделать в плане подготовки к очередному Съезду партии. Это то, что сейчас партия ждет от нас. Давайте предложения по эфиру». Немая сцена. Никто не знает, что делать дальше. Кто-то деликатно спросил: «Александр Кириллович, это как в эфир, это все, что мы видели, все полностью в эфир?» – «Да, – прозвучало спокойное и уверенное Аксенова. – А что, длинновато?» – «Нет, нет, нет». Форматов же по хронометражу у нас тогда не было. В таком виде телемост и вышел в эфир».

«Секса у нас нет». Эта сакраментальная фраза, сказанная Людмилой Ивановой, администратором одной из ленинградских гостиниц, стала символом телемостов. В действительности же было так: во время телемоста «Ленинград–Бостон» между советскими и американскими женщинами шел разговор о порнографии в кино и на телевидении, и в этом контексте Людмила произнесла: «Секса у нас нет, и мы категорически против этого», – после чего грянули смех и аплодисменты в обеих студиях и заглушили окончание фразы: «У нас есть любовь».

Когда я монтировал программу, Людмила Иванова позволила мне прямо в аппаратную и попросила вырезать эту фразу. Смущение и тревога звучали в ее голосе. Я встал перед дилеммой. С одной стороны, я понимал, что у Людмилы после выхода передачи в эфир могут возникнуть проблемы с ее родными и близкими и просто с посторонними людьми. Она может стать героиней анекдотов. С другой стороны, по приказу вырезая из предыдущего телемоста все про Сахарова, почти все про Афганистан, убирать из передачи то, что точно объединило обе студии – юмор, я посчитал невозможным. Я оставил эту «историческую» фразу, хотя и навлек на себя гнев ее автора. Но главное – в другом: благодаря телемостам советские граждане впервые стали осознавать, что гласность, свобода слова и мысли – это не абстрактные понятия.

Людмила Иванова: «Сначала было страшно, потому что я была членом Комитета советских женщин и имела в кармане партийный билет. Меня сильно пожурили за то, что я вообще это слово произнесла. Этого слова мы не знали. Я первый раз тогда на телемосте сказала его вслух. Но телемост изменил мою судьбу. Я стала смелее. Это была первая необыкновенная передача, прямой взгляд на женщин Америки, и я перестала чего-то бояться. Я открыла свой клуб “Сударыня”, а потом и вовсе стала знаменитой, у меня появилось больше клиентов».

А лично для меня в телемостах, а точнее в том фильме, который мы сняли через год после их выхода в эфир (одного нашего участника телемоста художника Андрея Яковлева мы привезли в Сиэтл, а из Сиэтла учителя физкультуры Роберта Морроу привезли в Ленинград) – вот что было важно. Когда встречались люди через космос, они настолько были зашорены, что были готовы вцепиться в прямом смысле слова друг другу в глотки. Непонимание было общим. Но как только мы сажали Яковлева с теми, к кому он пафосно обращался с экрана, за стол, через минуту выяснялось, что вся эта идеологическая шелупонь уходит. Остаются проблемы детей, работы, зарплаты, пенсии, стоимости дома и т.д. Одно дело, когда через космос правильными словами защищая свою идеологию, другое дело, когда за столом, где можно выпить, закусить и поговорить о личном. Вот что такое для меня эти телемосты. Они изменили мой взгляд на Америку и на взаимоотношения людей в целом.

### **Расшифровка телепрограммы «субботние диалоги» (телеканал ТКТ-ТВ, Санкт-Петербург)**

В гостях у журналиста, режиссера телемостов «Ленинград–Сиэтл», «Ленинград–Бостон» и телефильма «Ленинград–Сиэтл. Год спустя...» Владимира Мукусева участник телемостов «Ленинград–Сиэтл», «Ленинград–Бостон» и главный герой телефильма «Ленинград–Сиэтл. Год спустя...» ленинградский художник Андрей Яковлев.

#### **Отрывок из телемоста «Ленинград–Сиэтл»:**

*А. Яковлев:* Ленинград известнейший на Земле красивый город. Он известен своими мостами, их почти триста. И когда я шел на студию на встречу с вами, я как-то радовался: думаю, вот еще какой-то интересный мост, причем мост между двумя народами.

Давайте же говорить о том, что нас как-то сейчас связывает, давайте говорить о дружбе, давайте говорить о том, чтобы помочь миру выжить. Как мне хотелось бы, чтобы могло быть обращение к вам – друзья, как это обращение звучало в 45-м году, как оно звучало, когда наши ребята были в космосе, «Союз-Аполлон», помните? Это всегда приносило людям во всем мире облегчение. Давайте за это бороться, давайте вместе, давайте быстрее приблизим время, когда мы сможем друг другу сказать: друзья!

*В. Мукусев:* Андрей, жизнь прошла после этого. И мы, наверное, имеем право посмотреть на телемосты со стороны людей не по возрасту старых, но людей, проживших после этого достаточно серьезную жизнь. Страны не стало, которую мы тогда все вместе с помощью телемоста соединили с Америкой. Нет СССР. И я не буду даже это расшифровывать. Это другая тема. Но! Из всего того, что называлось телемостами «Ленинград–Сиэтл», «Ленинград–Бостон» и всего, что потом превратилось в фильм «Ленинград–Сиэтл. Год спустя...», что сегодня осталось в этой замечательной талантливой голове Андрея Яковлева?

*АЯ:* Совершенно другое было время, и мир стоял на какой-то грани, грани страшной. И если вспомнить те времена...

*ВМ:* Ну, молодые сейчас скажут: «Вот, старики вспоминают минувшие дни. “Мой дядя самых честных правил”... Страна стояла... Да, бросьте вы, все было нормально...»

*АЯ:* Володя, старики-то должны помнить, что вот мы сейчас с тобой сидим, старые друзья, нам бы по стопочке...

*ВМ:* А это мы после...

*АЯ:* Надеюсь. Но ведь тогда каждое застолье даже дома начиналось с таких слов: «лишь бы не было войны». Первая рюмка поднималась именно за это. Потому что, действительно было очень тревожное время, и надо было что-то делать. Причем странно, но движение к тому, что должно что-то измениться в отношениях между СССР и США, пошло как-то снизу. Неслучайно, телемост «Ленинград–Сиэтл» был изначально озаглавлен: «Встреча рядовых граждан в верхах».

### **Отрывок из телемоста «Ленинград–Сиэтл»:**

*Н. Смазнова, редактор:* «В мою мечту входит очень много каких-то частных, но ведь самое главное, что это все зависит от того, будем ли мы действительно жить в мире. Ведь ничего этого может не быть, если мы не приложим к этому какие-то свои

собственные силы. Поэтому я очень страстно хочу бороться за то, чтобы у нас был мир».

*В. Целуев*, инженер: «И мы, и вы знаете массу бед и проблем, которые существуют во всем мире, не только в малых странах, но и в других странах развивающихся. Если бы мы эти деньги направляли не на вооружение, а на развитие этих стран, и помогли им тоже в социально-экономических вопросах, то, наверное, в этом выиграл только бы весь мир».

*Е. Грекова*, учитель: «У меня, однако, на протяжении уже не одного, наверное, даже десятка лет немного затрагивает ограниченность осведомленности американской публики в отношении того, что происходит в Советском Союзе, и соответственная ограниченность мышления в данном случае, уж простите мне такую вольную характеристику вашего мышления. Понимаете, для того, чтобы говорить, надо знать».

*ВМ*: Что оттуда сегодня современно? Что не нафталиновое? Что не отстой, как говорят мои студенты?

*АЯ*: Вспоминается, как мы были тогда зажаты и ничего не знали. Надо было выяснить просто какие-то человеческие вещи. Я лично испытывал только это. Я видел людей, которые мыслят точно так же, как и мы, точно так же ничего не знают о нас. Более того, они погрязли в безумной пропагандистской лжи, как и мы. И мы тоже не знаем их.

### **Отрывок из телемоста «Ленинград—Сиэтл»:**

*Фил Донахью*: В нашей студии в этот момент собралось несколько демонстрантов. Мы видим американскую свободу слова в действии. Эти люди рассержены на меня. Они рассержены на эту телестанцию и всех, кто как-то связан с нашим телемостом. Они считают, что их должны были допустить на этот телемост, чтобы они могли заявить протест по поводу нарушений прав человека, имеющих место, по их утверждениям, в вашей стране. Я должен сообщить, что крупнейшая газета Сиэтла заклеила этот телемост, предположив, что эта аудитория набрана из специально отобранных лиц, так же как, впрочем, и ваша.

*ВМ*: Можно ли сказать, что сегодня мы не погрязли в пропагандистской лжи? Сегодня мы совершенно открыты и чисты? И свершись сегодня такой же телемост, мы были бы раскованны, смелы?

*АЯ*: Совершенно точно. Потому что не было бы той озабоченности. Я знаю, к чему ты меня призываешь. Сейчас достаточно

той же лжи, но нет такой тревоги. Если честно, я воспринимаю и свою, и твою миссию, как маленькую крупицу в том, что не случилось ничего страшного.

*ВМ:* Андрей, ну как маленький телемост, по сто человек в каждой студии, мог что-то изменить в этой глобальной системе противостояния, где пальчики уже дрожали над красными кнопками?

*АЯ:* Я не знаю, почему ты не дооцениваешь собственной роли. Ведь тогда любая крупица правды, возможность какого-то контакта, разъяснение позиций были чрезвычайно важны.

### **Отрывки из телефильма «Ленинград—Сиэтл. Год спустя...»:**

1.

*Рабочий № 1:* Какими видами спорта ребята занимаются в вашей школе? Сколько часов дети занимаются спортом в школе?

*Рабочая № 1:* Как широко у вас распространен русский язык?

*Рабочий № 2:* Вы поехали сейчас в Советский Союз, какие сложности у вас возникли с освобождением от работы?

*Рабочий № 3:* Как вы представляете свое счастье в двухтысячном году?

*Рабочий № 4:* Меня интересует все, что касается молодых американских ученых.

*Рабочий № 5:* Насколько ваши сослуживцы знают нашу русскую классическую литературу или нашу современную литературу?

*Рабочий № 6:* Если взять среднего американца и среднего русского, то они очень похожи друг на друга. Так ли это? И чем они отличаются друг от друга?

*Рабочий № 7:* Как понимают свободу Роберт и Патриция?

*ВМ (за кадром):* Встреча эта длилась несколько часов, и казалось, конца вопросам не будет. Причем вопросов взаимных. Причем отвечал на вопросы не только сам Роберт. Его жена много говорила о своих впечатлениях об организации труда на «Электросиле». Ее это интересовало и волновало как инженера, как специалиста. А в конце в разговор, уже после Патриции, включились также и те, кто организовал в свое время телемост с американской стороны и кто снимал теперь вместе с нами эту программу.

В Америке нам неоднократно приходилось слышать такие заявления, кстати, они прозвучали и в телемосте: у нас, мол,

хватает самой различной информации, в том числе и о Советском Союзе, только у людей нет интереса. Нет интереса! Каждый раз, когда видишь такой оживленный обмен мнениями между советскими людьми и американцами, убеждаешься, да нет, интерес есть, причем интерес большой и взаимный.

*Рабочий № 7:* Скажи, пожалуйста, что бы ты делал, если бы через два года стал бы президентом Соединенных Штатов?»

*Роберт Морроу:* Больше телемостов!

*АЯ:* Сейчас любой телемост будет просто удовлетворять любопытство. Тогда была определенная задача.

*ВМ:* Андрей, а тебе кто-нибудь ставил эту самую задачу? Ответь мне, режиссеру этого телемоста. Я говорил тебе: «Андрей, ты должен говорить о том-то и о том-то, а вот об этом и этом говорить не надо, ты должен встать туда-то и сказать то-то?»

*АЯ:* Володя, если бы так было, я бы сегодня с тобой не встретился. Мне было бы стыдно. Ничего подобного не было!

*ВМ:* Вот сегодня не Владимир Мукусев, а Андрей Яковлев – режиссер телемоста Ленинград–Сиэтл, только образца 2008-го года. Вот давай по темам, две-три, максимум пять обозначим, о чем сегодня ты бы говорил с американцами?

*АЯ:* Ну, ты даешь! Я даже не знаю.

*ВМ:* Есть что-то, что нужно знать американцам о тебе сегодняшнем? О тебе уже не ленинградце, а петербуржце, о тебе, уже не как тогда молодом и активном, а о мудром и спокойном человеке, о тебе сегодняшнем, пережившем крушение страны, в которой ты когда-то родился и вырос? Есть тебе сегодня, что сказать американцам, и, в принципе, нужно ли им это?

*АЯ:* Сегодня есть другие люди, которые могут говорить не только от себя лично, но и от имени поколения. Я полагаю, что для меня настало просто время внутренних размышлений. И что-то кому-то говорить при всей своей мудрости, которой, правда, я в себе не ощущаю, я просто не хочу. Хочу писать картины, что-то еще успеть. А говорить с американцами должно другое поколение. Они сделали выбор, пусть сами его и объясняют.

*ВМ:* Понимаешь, Андрюша, это приговор сегодняшнему телевидению. Плохое оно! Не потому, что там работают плохие люди. А потому, что там нет сегодня Андреев Яковлевых. Потому что «им надо делать свои дела»...

*АЯ:* Володя, мне неудобно, что ты так превозносишь меня. А телевидение действительно плохое. Оно не говорит о серьезном, кстати, о чем говорили мы в тех же телемостах.



*ВМ:* Да, потому что ты засел в своей конуре. И если бы я не приехал, никто об этом бы и не узнал.

*АЯ:* Ух, какой ты хороший! Я с тобой встретился только для того, чтобы повспоминать. А ты меня начинаешь в чем-то упрекать.

*ВМ:* Андрей, это ты навел пурги, якобы, мосты были событием мирового значения, чуть ли мы не предотвратили третью мировую войну! Мне вот что принципиально важно: то, что произошло в 91-м году, поставило все, что мы делали до этого: эти диалоги через океан, какие-то очень скромные попытки не то, чтобы понять друг друга, но хотя бы чуть-чуть сблизится, стало смешным и нелепым. Возможность сесть в самолет и полететь в США появилась у каждого. За это больше не расстреливали. КГБ перестало слушать всех и вся. Т.е. был момент, который, может быть, мы на йоту приблизили. Но дальше было бы смешно связывать друг друга телемостами и делать из этого событие. Какое событие, если мы открылись? Рухнула Берлинская стена. И рухнул железный занавес между нами.

*АЯ:* Кстати говоря, после того, как все это рухнуло, мы с женой посмотрели пол-Европы и все в свободном полете. Ездили в Италию, во Францию. Но это уже для собственного удовольствия и развития. Но, полагаю, есть о чем поговорить с помощью телемостов. Проблемы они же вечные! Они всегда актуальны!

*ВМ:* Но зачем тогда «мост» делать? Поезжай, да разговаривай. Ну, условно говоря. Приглашай в студию американцев. Тебя за это никто не посадит. А нас могли посадить. Во всяком случае, за нами серьезно следили: как это так, они с американцами и вне внимания парткома, профкома, компетентных органов.

*АЯ:* Да, я помню проблемы и с моим выездом.

*ВМ:* Сегодня нет этих проблем. А ты говоришь: «Вообще-то, надо бы и снова через телемост поговорить». Мы что опять вернулись туда, в 80-е? По отношению хотя бы с американцами?

*АЯ:* Нет, постой. Во-первых, тогда в 80-е это был действительно прорыв.

*ВМ:* Ну, а сегодня-то зачем телемосты? По сути своей, мы, что, начинаем опять показывать мускулы?

*АЯ:* А почему мускулы?

*ВМ:* Но ведь именно в противодействие политике: ты мне в морду – я тебе в морду ядерным кулаком, мы ставили свои телемосты, чтобы хотя бы люди-то понимали, что не все в нашей

стране идиоты, не все хотят воевать и не все делают из этого смысл своей жизни.

2.

(Роберт Морроу с женой на Пискаревском кладбище, самом большом в мире кладбище времен Второй мировой войны. Здесь хоронили бойцов ленинградских фронтов и горожан, погибших от голода, артобстрелов и бомбежек. Страшной зимой 41–42 годов здесь, в братских могилах, ежедневно погребали по 8–10 тысяч человек.)

*ВМ* (за кадром): О чем думают в этот момент эти молодые американцы? Может быть, о своих малышх, оставшихся в далеком от Ленинграда Сиэтле? Об их безоблачном пока детстве? И как долго будет длиться это пока?

*ВМ*: Мы это сделали. Ты говоришь, что мосты нужны сегодня.

*АЯ*: Я не говорю, что нужны. Я говорю, что они могут быть, при том с такой техникой, как сейчас. Есть о чем поговорить, потому что проблемы все равно остаются. Для чего же отрицать эту форму журналистики, эту форму общения.

*ВМ*: Ты помнишь, как ты выходил после телемоста из ленинградской студии телевидения? Думал ли ты: «Эх, черт, вот это надо было сказать, а я там про Эльбу, про острова, про космос...»

*АЯ*: И даже сказал про американцев, что у них нормальные человеческие лица. Мне так было стыдно потом. Когда уходил с телемоста, был просто возбужден. Все думал, не сказал ли я чего-нибудь лишнего.

### Отрывки из телемоста «Ленинград–Сиэтл»

1.

*Американка № 1*: Какова религиозная ситуация у вас в стране? Вмешивается ли в дела церкви государство и как?

*Отец Владимир*: Я должен сказать, что мы здесь чувствуем себя в полной уверенности и являемся неотъемлемой частью нашего общества, разделяем его и радости, и горе и, кроме того, у нас по Конституции церковь отделена от государства, поэтому говорить о вмешательстве правительства в дела церкви не может быть и речи.

*Американка № 2*: Я понимаю, что статья 53 вашей Конституции провозглашает свободу религии для всех, но подготовка равнинов у вас запрещена, не так ли?

*ОВ*: Я, прежде всего, хотел бы сказать, что ошибка допущена: не 53-я, а 52-я статья. И если уж задавать вопрос, то надо

квалифицированно его задавать. А я имею право как-то в этом плане, может быть, ответить. Рядом с Никольским собором, где я настоятель, синагога есть. И я лично знаком с раввином.

*ВМ:* Кстати, тебя не раздражали выступления кого-либо из соседей по студии? Было ли тебе стыдно за кого-нибудь? Сел бы ты со всеми, с кем сидел тогда, в одном павильоне сегодня?

*АЯ:* Я не помню все, что говорилось во время самого телемоста. Помню его только в формате телепередачи, вышедшей через год после записи. А сидел я рядом с Юрием Сергеевичем Рытхэу, известным писателем. Я мог только позавидовать его эрудиции, как он там Рейгана сделал, как вывернулся великолепно.

## 2.

*Американец:* Наверное, 25 лет назад Никита Хрущев, выступая в ООН, стучал по столу и говорил: мы вас похороним. С тех пор в нашей стране многие поражены паранойей и страхом перед СССР. Мой вопрос таков: паранойя ли это или оправданный страх?

*Юрий Рытхэу:* Я думаю, что на таком очень нервном акценте трудно вести даже телемост через космос. Потому что я могу напомнить вам и так называемую оговорку президента, когда он, пробуя звукозаписывающую аппаратуру, говорил, что он даст приказ бомбить Москву, бомбить Советский Союз. Так что, давайте мы оставим оговорки крупных политических деятелей, они отягощены очень большой ответственностью. Это на их совести. Сегодня у нас на высшем уровне встреча простых людей. И давайте будем руководствоваться здравым смыслом простых людей.

*ВМ:* Мне тогда показалось, что примерно через полчаса после начала разговора люди, до этого незнакомые, превратились в некий коллектив, как бы тогда сказали, а, по сути, в команду.

*АЯ:* Да!

*ВМ:* В этой команде все играли по-полной? Все играли в настоящую игру, в такую, в какую играл ты?

*АЯ:* Не помню. Ты сидел сверху. Ты сам должен ответить на этот вопрос. Но соглашусь, мы действительно чувствовали себя коллективом и делали одно дело. Была настороженность, была легкая агрессия. Но потом все произошло очень по-человечески. Одинаково всех раздражал Фил Донахью, и у всех вызвал симпатию этот рыбак с Аляски. Это была общность, впрочем, как и у американцев.

### 3.

*Рон Питерсон:* Я приветствую советских людей. Меня пригласили сюда из-за моей профессии. Я рыбак с Аляски. Я там встречался и работал с русскими рыбаками. Мне хотелось бы, чтобы здесь у нас не было так много политики. Я считаю, что так начинать плохо. Я бы сюда не пришел, если бы знал, что здесь все будет только о противоречиях. Я думал, что у меня будет возможность узнать больше о русских людях. Передачи Донахью полны конфликтов, и вас провоцируют на них, а я хотел бы мирно сесть поговорить с вами.

*АЯ:* Такой критики, как тот же самый рыбак, мы себе позволить не могли по отношению к нашему ведущему, например. Вот было потрясение – Америка и такая свобода слова. Откровенно говоря, я думал, что будет с ним, когда он выйдет с телевидения? ЦРУшники скажут: «Ты что, на Советский Союз такую ерунду несешь? Как же ты можешь такое говорить, там же слушают!!!» Такой свободе можно было только позавидовать.

*ВМ:* Перевернули страницу под названием телемосты. И там написано крупно: «Ленинград–Сиэтл. Год спустя». Как ты думаешь, почему творческий коллектив во главе с товарищем Мукусевым выбрал для поездки в Штаты художника Андрея Яковлева? Хотя народа в студии было достаточно много. И тот же Юрий Рытхэу, и Тамара Москвина и еще энное количество людей, которые могли бы представлять нашу страну за рубежом более чем достойно. Почему я выбрал тебя?

### 4

*АЯ:* Как здорово говорил тот парень, рыбак, как он прекрасно говорил о том, что нам надо найти какие-то точки соприкосновения. Я художник, я вижу столько интересных здесь сейчас лиц среди вас, глаза которых полны надежды, желанием узнать больше друг о друге... Вот он этот парень, я с удовольствием написал бы его портрет, потому что у него хорошее нормальное человеческое лицо, как и у всех вас. Так давайте же мы лучше друг друга узнавать. Давайте мы дружить, это самое главное.

*АЯ:* Должен признаться, когда потом меня в Союзе все встречали, говорили: «Ну, ты поедешь в Америку, тебя они позовут». Я улыбался, хотя где-то надеялся на это. Конечно, мне повезло с Роном Питерсоном, который мне понравился и которого я решил написать. В этом с режиссерской точки зрения уже есть какая-то интрига.

*ВМ:* Все, что ты сказал в своем маленьком выступлении, всего-то пару минут оно длилось, но там было все: «я вижу ваши лица», а если художник видит лица, значит, он может перенести их на холст. Ты сказал об Эльбе, а никто об этом не говорил. Ты сказал про космос: «Когда встречались “Союз” и “Аполлон”, нам стало легче жить в этот самый момент». И ты говорил о мостах, о Петербурге, носителем красоты которого ты являлся. Ты заставил нас этим выступлением...

*АЯ:* Прослезиться?

*ВМ:* Нет. Чисто цинично говорю, выбрать именно тебя в силу того, что ты фактически написал нам сценарный план будущих встреч и разговоров в Америке.

**Отрывки из телефильма «Ленинград—Сиэтл. Год спустя...»:**

**1.**

*ВМ (за кадром):* И вот прошел год. И здесь в этом порту воплотилась американская мечта русского художника Андрея Яковлева. Он встретился с тем, с кем разговаривал во время телемоста Ленинград—Сиэтл.

*АЯ:* Рон, здравствуй, дорогой. Знал ли я тогда, что буду на твоём судне. Какой же ты здоровый, огромный. Я думал, что ты поменьше. Это поразительно. Ты не уместись у меня в холст. Как я рад тебя видеть, черт побери.

*ВМ (за кадром):* Каждой истории рано или поздно приходит конец. У нашей истории он счастливый. Он доказывает, что даже в столь тяжелый момент отношений между нашими странами русские и американцы могут и должны общаться, должны дружить, находить точки соприкосновения. И дружба этих двух людей, американского рыбака и советского художника, тому подтверждение.

*ВМ:* Одно дело через мост, а другое дело непосредственно за столом, с литровой бутылкой водки и с огромными крабами у Питерсона на его сейнере. Что произошло? Сразу ли ты перестал быть участником телемоста между людьми, которых разделяют не просто тысячи километров, а сотни лет недоверия и боязни друг друга?

*АЯ:* Володя, ты ведь тогда тоже был первый раз в Америке. Так вот, для меня эта страна была, как я где-то во время съемок сказал, терра инкогнито. Я ехал и думал: надо мне посмотреть Бруклинский мост, вспоминаешь сразу Маяковского, какое-то отчаянье. Вообще, страшная страна! Еще беглец наш! К невозвращенцам относились мы, прямо скажем, не лучшим образом.

Помнишь, был еще индеец гонимый, и еще ученый, который около Белого дома голодал.

*ВМ:* Ох, забыл его имя. Но он кормил долгое время целое стадо наших журналистов, потому что материалы о нем шли как минимум раз в неделю.

*АЯ:* Он сидел на какой-то теплой решетке около Белого дома и все голодал.

*ВМ:* Количество бабок, которое заработали на нем и он сам, колоссальное.

*АЯ:* Потом, бедные индейцы резервации. Ну, кто думал, что резервация – это то, что мы увидели. Это совершенно потрясающий, если не гигантский совхоз в расцвете, то...

*ВМ:* «Кубанские казаки», а точнее сиэтловские казаки...

*АЯ:* Мы думали, что там колючая проволока, гетто, в общем, ужас какой-то, а там...

## 2.

*ВМ (за кадром):* Приехав в Сиэтл, мы решили сами посмотреть, как обстоят дела в стране равных возможностей с расовым неравенством. И попросили отвезти нас в одну из индейских резерваций. Казалось, что по зеркалу лесного озера вот-вот заскользит лодка Чингачука, а с дальнего берега донесется выстрел ружья Натебамбо. Признаемся, представление о резервации у нас существует как о чем-то, вроде концлагеря, окруженной колючей проволокой, по периметру которой ходят шерифы с собаками. Резервация союза индейских племен Туалик была другой. Несмотря на явное присутствие современной цивилизации, индейцы или, как они сами себя называют, коренные американцы ревностно относятся к сохранению своих национальных обычаев. Ни один праздник, ни один приезд гостя не обходится без индейских танцев, песен, состязаний и, конечно, постоянно звучащих индейских барабанов. А, может быть, это только нам казалось, что барабаны бьют здесь постоянно? Индейский татемный столб и американский флаг соседствуют здесь у входа в резервацию. Здесь полное самоуправление. Индейцы этого союза племен не считают себя ущемленными в правах и гордо называют себя гражданами США. Наш приезд произвел маленькую сенсацию. Живых русских тут еще не бывало. Принимали тепло, чуть не сказал, по-русски.

*АЯ:* Стереотипы разрушались молниеносно. Единственное, что меня удивляло: почему некоторые роются в мусорных баках? Оказалось, что они ищут еду или металл. Железные пивные бан-

ки, для нас они тоже были экзотикой, чтобы бросить их в автомат и получить несколько центов. «А почему они не работают», – спросил я. Наш переводчик Пол мне ответил: «Не хотят работать, просто не хотят».

*ВМ:* Какой стереотип ты сейчас рушишь.

*АЯ:* Чудовищные стереотипы. От них нужно было избавляться. Но для этого была всего лишь неделя. Правда, встречи были так построены, что нас постоянно окружали радушием. Даже я адаптировался достаточно быстро. Ну, а про тебя я вообще промолчу. Ну, как это можно было сесть в чужую американскую машину, носиться на этом «Ролс Ройсе», когда мы не знали ничего более «Москвичей» и «Жигулей»? Я и сейчас в иномарках ничего не понимаю.

*ВМ:* Просто я до этого в Кабуле на танке ездил. Это почти одно и то же.

*АЯ:* Может быть, ты сейчас и в Ираке чувствовал бы себя, как рыба в воде. Но мне это было, конечно, сложно. И я счастлив, что эти стереотипы рухнули. Я вернулся оттуда совершенно другим человеком.

*ВМ:* Ты знаешь, в чем ты сейчас признался? В том, что ты перестал быть советским человеком раньше всех тех, кто перестал быть советским в 91-ом году.

*АЯ:* Потому что мне просто повезло.

*ВМ:* Скажи, пожалуйста, а хорошо ли это?

*АЯ:* Для меня хорошо. Когда я потом был в Италии, у меня была истерика в Равенне. Слезы, вопли и сопли. Я почувствовал, сколько я упустил. Я должен был оказаться там раньше на двадцать, тридцать лет. А меня здесь все держали.

*ВМ:* Андрей, знаешь, когда я слышу сегодня на митингах, хотя их редко показывают, а чаще это бывает в хронике опять же зарубежных телекомпаний, крики по поводу того, что в Советском Союзе жить было лучше, и не смейте трогать Ленина, Мавзолей, не смейте трогать Красное знамя и так далее. И власть прогибается под это хотя бы тем, что гимн, под который расстреливали миллионы людей, он заставляет нас вставать, потому что это символ нашего государства. У меня есть ощущение, что мы тогда чего-то не договорили, чего-то очень важного, коль сегодня опять американцы – враги. И это мнение уже не убогих бабушек на рынках или на красных митингах, а это мнение очень серьезных кругов во властных структурах. Вот чего мы такого не договорили? И возможно ли это было сделать тогда? Или почему мы откатились обратно, если не в 80-е, то в какие-то другие годы?

3.

*ВМ (за кадром):* В Сиэтле мы встретились с теми, кто устроил демонстрацию у станции «КИНГ-5» во время телемоста. Организация эта называется «Совет мира без войны». По словам ее представителя Холта Руффина, в нее входят исключительно добровольцы и существует она исключительно на пожертвования частных граждан.

*С. Скворцов:* Связана ли ваша организация каким-то образом с ЦРУ или правительством?

*Холт Руффин:* Нет, никаким. Мы знаем недостаточно много о вас, о вашей стране, о других странах света. Нас с обеих сторон окружает океан, мы традиционно обособлены от Европы, от других стран мира.

*СС:* Ну, как же? Вы знаете мало и при этом выступает против геноцида в Прибалтике?

*ХР:* Наше знание иностранных языков явно недостаточно, явно не такое, каким должно быть.

*СС:* А откуда вы берете статистику? Например десять миллионов заключенных в СССР?

*ХР:* Мы очень тщательно относимся к источникам информации.

*СС:* Я имею в виду цифры, которые у вас на стенах: 10 млн. Вы представляете, сколько это – 10 млн.?

*ХР:* Хороший вопрос, но давайте посмотрим, что это за заключенные?

*СС:* Даже если это и уголовные преступники. Я понимаю, что здесь не только политзаключенные.

*ХР:* Эти данные могли быть взяты из советского статистического сборника.

*СС:* А как вы считаете, есть ли в США политические заключенные?

*ХР:* Думаю ли я, что гипотетически они могут быть?

*СС:* Нет, не гипотетически, есть ли такие?

*ХР:* Я не знаю о таковых в настоящий момент.

*СС:* А как вы оцениваете американское вторжение в Гренаду, которое президент Рейган назвал одним из самых замечательных достижений в американской внешней политике?

*ХР:* Ну, это трудный вопрос. Я не работал в организации в то время.

*СС:* А ваше мнение гражданина, ведь вы были американцем тогда, не так ли?

*ХР:* Это трудно. Ситуация в Гренаде. Мне кажется, Гренада готовилась к выполнению военной роли в регионе, в Карибском бассейне. И это было обосновано безопасностью.



*АЯ:* Ты сейчас задал целый ряд вопросов, которые касаются больше политики. Я ей интересуюсь, но все происходящее не вызывает во мне страхов таких, как были тогда. Время изменилось, очень изменилось. И этим временем должна заниматься молодежь. Если она профукает, проморгает... А у меня столько работы своей творческой... Я не политик, я не журналист. Я зерцатель...

*ВМ:* Андрюша, когда мы приглашали в студию таких, как ты простых людей, мы прекрасно понимали, посади мы двести профессиональных политиков, правильных проверенных людей, списки которых, кстати, тогда уже были готовы в Смольном. Жаль, я выбросил те списки. Сегодня было бы интересно посмотреть, сколько людей из них руководят нашей страной и Петербургом в частности. Я абсолютно убежден, что такие, как ты, художники, водители трамваев и троллейбусов, или писатели типа Юрия Рытхэу, или Тамара Москвина, – именно они осуществили то, что потом назвали прорывом. Что такое перестройка? Мы своей работой с твоей помощью объяснили это Западу. У меня есть ощущение, что сегодняшняя ситуация в чем-то похожа на ту. Нас опять не понимают. Вы чего хотите? Вы какую страну строите? У вас замечательная Конституция, там все про демократию написано. Но что же такое вы сотворили с выборами, если их фактически нет? Что же у вас за такие суды, где приговоры по звонку зачитываются? Где у вас парламент, в котором есть расследования, который не дает жиреть исполнительной власти, а не наоборот – подчинен этой самой исполнительной власти? И где у вас, наконец, свободные СМИ? Хотя бы такие свободные, как при горбачевской такой слабой, убогой, плохой, перестроечной ситуации? У меня есть ощущение, что мы пришли к моменту, когда нужно снова организовывать новые телемосты. Андрей, а как ты думаешь: вот, Питер, студия телевидения, а с той стороны кто должен быть? С кем бы нам нужно для начала разобратся? С кем бы нам нужно эти самые мосты снова строить?

*АЯ:* Ну, ты задаешь профессиональные вопросы!

*ВМ:* Тебе все ясно, что происходит в твоей собственной стране? Вот, давай начнем с мелочи, тебе все ясно, что происходит за этим столом, вот в этой квартире, в этом доме, в этом городе? Тебе не кажется иногда, что мост нужно делать с соседней комнатой собственной квартиры?

*АЯ:* Вероятно, да... Вероятно...

*ВМ:* Так вот с кем бы ты хотел пообщаться с помощью телемоста?

*АЯ:* Надо с женой посоветоваться. Ей виднее. Женщины, они прозорливее...

4.

*Ученица № 1:* В большинстве фильмов, которые мы смотрим здесь, русских нам показывают злобными, они захватывают пленных, похищают людей, убивают их. КГБ врывается в дома к людям, убивает их. В большинстве фильмов русских показывают так. И потому так много людей думает, что русские так плохи.

*Ученица № 2:* А у меня негативное впечатление о русских складывается из передач новостей по телевидению. В новостях никогда не показывают чего-то теплого, человеческого, относящегося к вам. В новостях показывают только плохие вещи, только происходящее в правительстве, причем с негативной стороны. Нам говорят, что ваше правительство все засекречивает, скрывает от народа, а новости передают тогда, когда что-то всплывает. Нас заставляют думать плохо, мне так кажется.

*ВМ:* Но вы сами согласны с этим?

*Ученица № 2:* Нет, и поэтому я здесь сегодня.

*Ученица № 3:* Обычно в фильмах, типа «Рокки», русский огромный детина, а американец маленький. Создается впечатление, что русские подавляюще огромны.

*ВМ:* Да, мы такие.

*ВМ:* И вот теперь я возвращаюсь, собственно, к тому, с чего начал. Давай на весах на одну чашу положим все, что было негативным: долгий полет в Штаты, вся наша телевизионная кухня, твое внутреннее ощущение, что не все и не так сказал, т.е. негатив, который ушел со временем и сейчас не очень раздражает. А на вторую чашу что положим?

*АЯ:* Думаю, все-таки, то, что не случилось ничего страшного.

*ВМ:* Это в твоей личной жизни, или в личной стране, или в мире?

*АЯ:* В мире!

*ВМ:* Андрей, а в твоей жизни? Если не было бы телемостов, твоя жизнь, она бы стала лучше, хуже или осталась такой же?

*АЯ:* Была бы хуже. Жизнь была бы скучной, зашоренной, с дурацкими стереотипами. Безнадежной... Телемосты подарили мне надежду...

5.

*АЯ:* Гуд лак! До свидания! Будьте счастливы!

(Андрей Яковлев в аэропорту прощается со своими американскими друзьями. Крупный план: рукопожатие. В небо взмывает самолет.)

*АЯ:* Между нами есть много общего. Мне кажется, если мы, каждый человек в отдельности, находит такой дружеский контакт, если мы, разные по возрасту, разные по профессиям, мы так легко находим общий язык, то хочется поставить очень большой знак вопроса: почему это так трудно дается в общении государственным? По-моему, есть все предпосылки, чтобы это было исправлено. Это надо сделать. Тем более, другого выхода у нас нет.

(На экране красоты мира: горы со снежными вершинами, пшеничные поля, тропические леса, цветочные поляны. Звучит песня в исполнении Марины Капуры):

Солнце, небо, звезды,  
Звонкий детский смех –  
Это все так просто-просто  
Нам сохранить для всех.  
Это все еще не поздно  
Нам сохранить для всех.  
Мир для меня, мой друг – тепло ладоней твоих,  
Голос счастливый твой.  
Мир для меня, мой друг – надежный мир для двоих,  
Мир над землей.

(На экране появляется надпись:

Создателям телефильма «Ленинград–Сиэтл. Год спустя...» Владимиру Мукусеvu, Павлу Корчагину и Сергей Скворцову в 1987 году впервые в истории отечественного телевидения была присуждена Высшая международная телевизионная премия «ЭММИ».)

## Эпилог

*Валентин Лазуткин:* Телемост несет интригу, когда есть интрига. Как только мы стали использовать телемосты как универсальное средство внешней политики, интрига пропала. Телемост должен быть прорывом, который ощущаешь на уровне подсознания, спиной чувствуешь, что куда-то туда мы рубанули, где нас не ждали. Будущее наше – не телемост, а прямое живое телевидение, где субъектом и объектом является человек, где ничего не скрывают, где другая жизнь входит в жизнь вашу, мою. А телемост – это формат, в котором все это должно происходить. Телевидение должно вести себя иначе по отношению к проблемам человечества, не быть вторичным. Мы очень мало думаем. Мы очень мало соизмеряем день сегодняшний с прожитым. Мы

очень мало делаем выводов из того, что было раньше. К большому сожалению, очень мало умных собеседников, мне их не хватает, которые болеют за судьбу нашего телевидения, телевидения как миссии. Не как технологии или бизнеса, тут собеседников навалом. Бабки пришли, бабки ушли – эти технологии мы отлично освоили. Мне не хватает крупных собеседников по поводу того, что есть телевидение и радио сегодня, на философском уровне, который потом должен стать практическим. Когда начинаешь на эту тему говорить, слышишь в ответ: «Ну-у-у, это все классика, это не интересно. Интересно то, что продается». Но, простите, это уже не интересно мне.

В середине 1990-х мне звонил генерал Дудаев и просил меня организовать телемост с оппозицией Хасавюрт–Грозный. Мы не успели осуществить эту идею. Военные события в Чечне развивались молниеносно. Но именно тогда я осознал, что потенциал телемостов не исчерпан. В новостях сегодня много телемостов, но используются лишь технические возможности этой телевизионной формы вещания. Телемост как система общения недовостребован...

# РАКУРСЫ

Выпуск 8

Ответственная за выпуск

**Н.М. Мышковская**

Редактор

**Н.А. Алпатова**

Оформление обложки

**В.Ю. Яковлев**

Компьютерная верстка

**А.К. Соколовой**

Корректор

**Г.А. Мещерякова**

Подписано в печать

Формат 60x88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная.

Уч.изд.л. 24,5

Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания.

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»»

121099, Москва, Шубинский пер., 6.